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 omossessualità: 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. Ouesta 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 distanziazione, 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 comunicazioneconflitto 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 tranquilizzante e aproblematica, 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 annichilimenti di segni-manichini di un universo estetico svuotato e privo di vita.

Invano il sistema tenta di uniformare a sè 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'istantanea, palese simbolo di un clichè 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 linemaneti 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 linciarlo; 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 sofferta 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'esplodere 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 senza volerlo, esso contribuisce in maniera più decisiva e spontanea ad elaborare quella differenzadissidio 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 "autoriale" 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 avvilente, 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

omosessuale, Clyde è invece impotente e ne soffre; la sua disperata vitalità ne è certo in parte una conseguenza e l'importanza data a pistole e simili è certo densa di allusioni sessuali (sintomatico che egli superi questo suo stato solo allorché ha ormai deciso di abbandonare le rapine; quasi tale attività fosse una sorta di compensazione). Si ricostituisce l'esistenza di un'antitesi tra due sfere, la società costituita e coloro che ne infrangono le regole, due sfere costantemente in rapporto conflittuale e tra cui una violenza nullificatrice appare come l'unica possibilità di comunicazione. I giornali mitizzano le loro gesta, li dipingono come delinquenti senza scrupoli, attribuiscono loro il doppio delle rapine e dei crimini realmente commessi; il sistema tende a ricondurre ogni evento all'interno di clichè serializzati, incapace di comprendere o interessato a mistificare e strumentalizzare: la semplice verità dei due personaggi è troppo ovvia e al tempo stesso troppo eversiva; troppo poco spettacolare e consumabile: così viene manipolata e inserita in schemi di sicura presa. I media di Penn, come già in Billy the Kid e ne La caccia, rimodellano e falsificano, riconducono il nuovo al già noto, l'individuale al generale, l'eccezionale all'ovvio. Il discorso sui media conduce poi al cinema stesso e a quella divaricazione tra universi segnicoespressivi già sottolineata che torna in Gangster Story con rinnovata incisività; la funzione pianificante dei media non è che un'allegoria interna al film di una stessa pratica cinematografica serializzata, di genere, che tende a perpetuare una sequela di manichini stereotipati tanto poco originali quanto rassicuranti, volti ad offrire al pigro spettatore un prodotto sostanzialmente sempre identico. Ancora quindi si attua quel contrasto: da un lato le figure centrali, variegate e complesse, sfuggenti ad ogni classificazione ed anzi tese ad un rinnovamento della stessa tradizionale concezione del mito Bonnie e Clyde; rinnovamento questo dissacratorio e disvelante, che colloca in una luce sobria e realistica, fin malinconica nella sua scevra povertà, ciò che altrove era stato esagerato o virato in un'ottica romanticoavventurosa (Penn dedica a loro molti primi piani che, rompendo l'andamento linguistico generale, risultano sottolineature di notevole peso espressivo, volte ad accentuare l'introspezione del personaggio e la sua importanza a discapito del meccanismo d'azione del film; si veda, in tal senso, la sequenza iniziale o quella dell'incontro di Bonnie con la madre). Dall'altro il contesto-

sfondo con le sue figure convenzionali fino quasi al macchiettismo: sceriffi pronti a tutto, impiegati di banca che sembrano usciti da cartoline d'epoca, negozianti rozzi e maneschi, il padre di Clarence invidioso della fama dei due gangsters, Blanche, moglie di Buck, il fratello, petulante e insopportabile; e le sue situazioni-tipo: le rapine in banca a ripetizione, gli inseguimenti, le soffiate, gli agguati. Gli stessi protagonisti soggiacciono a tratti alla tentazione di divenire ciò che gli altri vogliono siano: così Clyde si dà arie da duro con il fratello; così i due si mettono in posa di emulazione di un certo genere di gangsters per delle fotografie; ma la distanza tra questi atteggiamenti simulati e la loro realtà esistenziale resta grande, ed anzi quelle simulazioni appaiono ancor più allusive proprio per lo iato che generano. In più vi è questa volta, da parte di Penn, il tentativo di una collocazione storico geografica precisa: subito dopo la grande crisi del '29, nelle campagne. Si delinea così un clima storico economico che indica una ulteriore giustificazione sociologica dell'agire "differente" di Bonnie e Clyde, e che finisce col tratteggiarli quasi come degli eroi che lottano contro le prepotenze perpetrate da potenti banche ai danni dei poveri contadini. Ma è solo uno spunto: la caotica vitalità, la giovanile esuberanza giocosa e irresponsabile dei due, non sa legarsi a motivi ideologici in senso duraturo; quel "noi rapiniamo banche" che Clyde orgoglioso dice ad un contadino cui le banche hanno tolto casa e terra, è affermato con infantile candore e non cela certo profondi convincimenti ideali. E infatti basterà che il padre di Clarence gli comperi un gelato per evitare che il figlio avverta gli amici della trappola mortale a cui vanno incontro. Quel solco che viene a scorrere tra protagonisti e comparse è il motivo per cui si può parlare nel film di "deliberata artificiosità" e del fatto che in "nessun momento sembra che lo scopo (del film) sia quello di riflettere un'immagine coerente della realtà" poiché siamo di fronte ad "uno sfondo anni '30 che è simile ad una stenografia evocatrice e non ha nulla dello spessore di una ricostruzione accurata di un'epoca e di un luogo" (Shadoian).

Bonnie e Clyde uccidono: quella violenza, la cui importanza all'interno dell'economia stilistica del cinema di Penn si è già riferita, è inoltre un liberarsi da quelle figurine di contorno che soffocano il loro libero agire, che non permettono l'affermarsi sullo schermo di un cinema maggiormente significativo, improntato alla ricerca

del diverso anziché alla ripetizione del consueto. È il desiderio simbolico di un autore costretto da un sistema produttivo ad operare nell'angusta settorialità dei generi e che ne reclama un superamento; la continuità tra le sue opere, il riproporsi ostinato di un'unica poetica mascherata in lavori superficialmente diversissimi (in quanto appartenenti a generi diversi) è una sorta di vanificazione dall'interno di quegli stilemi costrittivi di un cinema industriale a vantaggio di un'estetica filmica personale, che sa farsi largo nonostante i condizionamenti circostanti, tra palesi infrazioni dei codici e ammiccamenti metalinguistici. Tra questi ultimi, a confermare il discorso stilistico che tra le righe i suoi film svolgono, appare la costante attenzione all'occhio come elemento fonte di spettacolo e, allo stesso tempo, elemento di valore metaforico. Infatti l'impiegato di banca ucciso da Clyde viene colpito agli occhi; subito dopo i tre (Bonnie, Clyde e Clarence, la cui inettitudine ha causato l'omicidio) si rifugiano, guarda caso, in un cinema dove proiettano La danza delle luci e assistono all'esibizione di Ginger Rogers in "We are in money", simbolica del sogno americano di denaro e successo, e al tempo stesso si vedono riflessi in coloro che, nel film, assistono a loro volta al numero musicale, cioè essi assistono impotenti, da fuori, a quel sogno a cui aspirano, ma da cui forzatamente resteranno esclusi. Il guardare, il rispecchiarsi, indica in loro i personaggi che "vedono" lo spettacolo ma che non riescono ad entrare a farne parte pur mirando ad una normalità aproblematica (anche questo similmente a Billy the Kid: i diversi di Penn non lo sono per scelta manifesta e cosciente: lo sono per caso, per semplicità di carattere, per il rifiuto di crescere, per l'orrore che causano in loro i meccanismi sociali). Gli altri invece vengono accecati perché sono già dei non vedenti, personaggi stancamente ripetitivi, copie di copie, che non sanno vedere al di là delle proprie banali categorie cristallizzate.

Perciò anche Buck è semiaccecato e brancola nel buio allorché è catturato; pure sua moglie Blanche, ferita alla testa, è accecata; bendata svelerà, senza accorgersene il rifugio dei tre al poliziotto. Infine Clyde va incontro alla morte guardando con unn occhio solo, come una cinepresa; non è solo l'eliminazione di due elementi perturbanti l'ordine sociale ed estetico dell'opera: questo finale si configura (in conseguenza di quanto detto) anche come morte di un cinema utopistico, differenziato e approfondito, di cui Clyde fun-



geva da simbolo. L'ottusità dei non vedenti, di chi non sa guardarsi allo specchio (al contrario di Bonnie nella sequenza di apertura o di Clyde nella sequenza del film nel film), continua a

trionfare e a dettare le sue leggi. Gangster Story nel '67 scioccò il pubblico per l'inconsueta violenza; anzi aprì un capitolo nuovo in tal senso (in particolare l'ultima sequenza di cui si è appena detto, divenne un vero modello: l'esasperata contemplazione della fine brutale dei due protagonisti, al rallentatore, viene ad innestarsi su momenti di particolare quiete e distensione, risultando così ancora più eclatante, momento giustamente amplificato di definitiva catarsi per quella tensione che aveva animato lo scontro tra le due dimensioni del film. Quanto cinema di Peckinpah vi è già contenuto). Ma d'altronde non era un elemento nuovo nel cinema di Penn: Furia selvaggia e La caccia non erano figurativamente meno inquietanti; con coerenza e con necessità una violenza brutalizzante anima questi lavori e li rende tesi e scabri. Se Gangster Story ha inaugurato ufficialmente una nuova estetica della violenza, questo è perché vi era ormai un contesto cinematografico pronto a coglierne i significati, ansioso di rinnovamento: il film di Penn è certo tra i fondatori di quel cinema del disagio, dello smarrimento e della sopraffazione interindividuale che si diffuse in America dal '68 alla metà del decennio successivo. Bi-

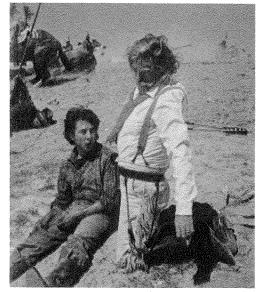
sogna inoltre ammettere che il suo autore sa sempre, con enorme maestria, accostare brani di alta tensione emotiva a brani di naturale ironia; è un artista della transizione, della modificazione lenta ed impercettibile, che sa manovrare abilmente la situazione narrata e volgerla, senza fratture, da un clima disteso ad uno opposto. La stessa colonna sonora del film in questione, rifacimento di musiche d'epoca di Strouse, attraverso "il suono acido del banjo ci restituisce l'idea di un'America rurale" (Comuzio) e sa instaurare quell'atmosfera di spensierata ballata, persino allegra in più punti: così i nostri eroi scorrazzano per paesaggi agresti, deserti e lussureggianti, trasmettendo un'idea di movimento incessante e nonostante tutto di libertà che si colloca in una luce spesso antitetica al carattere di parabola tragica che nel complesso l'opera, se considerata nella sua totalità, delinea. Quel continuo vagare attraversando frontiere, percorrendo interi stati, ben mostra quel senso di indipendenza e di diversità ed è il duplicato della libertà dell'autore che sa continuamente mutare registro, muoversi tra differenti piani espressivi. In questa ricchezza di toni risalta la bella sequenza dell'incontro di Bonnie con la madre nei campi; allo stile di lineare narrazione retto da un linguaggio sobrio ed efficiente, volto alla registrazione degli eventi senza particolari colpi d'ala, qui si sostituisce uno stile estremamente originale e disinvolto, con un montaggio volutamente disorganico e sfasato, ed una fotografia che modifica il chiarore e la nitidezza verso tonalità più imprecise e debordanti, impressionistiche. Si crea un'atmosfera onirica, tale che a tratti si sospetta che sia solo l'immaginazione di Bonnie a realizzare il desiderato incontro con la madre. Eppure è in questa sequenza che compare paradossalmente, una sottolineatura realistica di intenso vigore: il volto vecchio e scavato della madre, segnato dalla fatica degli anni e da un lavoro duro, ammonisce i due giovani dal volto liscio e disarmante che moriranno, che il loro gioco avrà una conclusione tragica. L'incanto del film si frantuma attraverso una seguenza incantevole; laddove la linearità realistica descriveva il gioco irresponsabile, l'oniricità svagata di questa sequenza comunica anticipando gli eventi, la cruda verità. Così anche Penn sconvolge le regole, come i suoi personaggi, capovolge le consuetudini; e la tecnica dell'inversione era già presente in situazioni forse meno decisive ma abbastanza significative e divertenti. Così la banda Bonnot insegue i propri inseguitori impauriti (cui ha sottratto l'automobile), capovolgendo inaspettatamente una situazione canonica; lo sceriffo che crede di sorprendere i gangsters è invece sorpreso da loro: le fotografie che vengono scattate e inviate ai giornali ne capovolgono il ruolo e lo ritraggono in atteggiamenti di amicizia e complicità con i componenti della banda; il bottegaio aggredito diventa aggressore ed insegue Clyde...

Il cinema di Penn raggiunge con Gangster Story esiti di assoluta compiutezza; come le automobili si muovono dentro e fuori dai bordi delle strette carreggiate di campagna, non di rado uscendone completamente alla ricerca di nuove vie improvvisate al momento, così l'autore americano si muove attraverso, dentro e fuori, i codici conosciuti, spesso dimenticandosene completamente, alla ricerca di nuovi mezzi espressivi. Quel suo utilizzare piano-sequenze in verticale, dal basso verso l'alto, pare indicarci il continuo tentativo di sollevarsi da una materia conosciuta per dominarla finalmente dall'alto, piegandola e reinventandola secondo le proprie esigenze.

Piccolo grande uomo: lo smascheramento del western classico

Il rapporto protagonista-comparse che sembra regolare il mondo poetico di Arthur Penn non può che trovare piena riconferma nel suo secondo western, in questa piccola enciclopedia dei luoghi comuni del genere. Jack Crabb ne è lo spaesato perno centrale; vagabonda tra bianchi e rossi, è indeciso e all'occasione opportunista, interpreta tutti i ruoli che gli capitano senza veramente entrare in nessuno: da ragazzo indiano a pistolero bianco, da truffatore di piazza a ubriacone, da buon marito cheyenne a soldato del generale Custer. Intorno a lui, spettatore titubante e inorridito, la vita si snoda secondo le cadenze della più trita mitologia western, ora riproposta con calligrafico oleografismo di palese ironia (l'episodio di Wild Bill Hickok), ora invece rovesciata con intento critico (la strage dei militari e l'idiozia di Custer). Ognuno ha il suo ruolo e lo vive con aproblematica convinzione; Jack invece possiede ad un tempo, cento e nessuna identità, è cioè una figura alla ricerca di una propria fisionomia, di uno scopo. Ancora Penn accosta dunque un segno aperto e polivalente a dei segni chiusi e codificati, l'originale al seriale e fa funzionare il primo come elemento di implicita critica dei secondi, del loro essere pigre ripetizioni di una convenzione stantia che inoltre cela e misfifica, esprimendo un punto di vista inequivocabilmente di parte, il prodotto di una falsa coscienza collettiva. Il famoso capovolgimento critico di Little Big Man diviene allora lavoro di svelamento della realtà storica con le sue manifestazioni di distruzione e di morte che quei manichini nascondono, esibita proprio dall'interno del loro universo impostore. Sotto e attraverso gli occhi esterni di Jack, sterotipi e loro demolizione divengono una cosa sola: è il suo-nostro guardare che scopre verità insospettabili; allora sapremo che la rispettabile signora Pendrake ha per amante un barista e diventerà poi una prostituta; il celebre pistolero Hickok si fa ammazzare come un imbecille; l'acclamato Custer è solo un buffone arrogante e mitomane. Il personaggio che dice a Jack che ucciderebbe una moglie rapita dagli indiani è un ceffo da galera e non più l'eroe pulito e onesto della tradizione (J. Wayne di Sentieri selvaggi). La centralità del volto di Jack, dei suoi primi piani, che con regolarità punteggiano e scandiscono la vicenda riconfermano la sua diversa posizione: egli assiste impotente, e spesso spia pur di sapere, di capire. La gamma di espressioni stupite e stralunate, angosciate e rassegnate, che egli ci mostra, sono il riflesso di quella moltitudine di ruoli tra i quali vanamente si dibatte.

Se la cultura bianca ne esce demolita, la lucidità intellettuale penniana non sembra risparmiare neppure quella indiana evitando la temibile trappola di un semplice ribaltamento che si limitasse a cambiare di segno un atteggiamento partigiano, lasciandolo perciò immutato nella sua sostanza, nel suo modo di essere idologico e affermativo. Così le forzature ridicolizzanti usi e credenze radicate investono anche l'animismo chevenne di Cotenna di Bisonte (la descrizione dei "contrari"; la mancata morte del capo tribù nonostante i suoi solenni preparativi funebri) e testimoniano la coerenza della mentalità scettica e disillusa di Penn. Il vicendevole non comprendersi di bianchi ed indiani, il rigido contrapporti di due visioni del mondo sistematiche e compiute, ciascuna convinta della propria assolutezza, si rivela insensata allo sguardo di Jack, al suonostro esterno guardare nonché causa di tragici eventi. Così Jack vede, impotente, lo sterminio degli indiani e quello di Custer; entrambe le volte sa in anticipo ma non può evitare il necessario corso delle cose: egli vive nello sfondo così co-



me, allorché si intrufola nella tenda di Custer per ucciderlo, si colloca nel fondo dell'immagine, sfocato in campo lungo dietro la figura dominante di quell'assurdo generale: e infatti il suo tentativo non può che fallire: come tanti personaggi penniani egli raffigura una razionalità tanto disincantata quanto incapace di influire sul succedersi degli avvenimenti della storia; conoscere è ben altro rispetto a modificare: l'amarezza di tale cinema scaturisce spesso da questa contraddizione, dal fallimento di una ragione scettica la cui capacità di discernere e prevenire giace inascoltata o peggio derisa in un mondo governato dal dogmatismo ideologico, dal fanatismo intollerante e da moventi economici generatori di una brutale violenza.

La molteplicità dei ruoli "interpretati" da Jack, le svariate espressioni del suo volto trovano un parallelo nella configurazione caleidoscopica del film: un affastellarsi di brevi episodi in sè conclusi che perciò causano una struttura narrativa ben suddivisa in cui manca un andamento omogeneo che lascia il posto al continuo finire e ricominciare di vicende tutte parimenti significative. E attraverso una tale forma-mosaico prende corpo quel vero e proprio catalogo di situazioni archetipiche del western che si ritrova in Little Big Man; forse nessun film è stato in grado di riassumere in maniera così completa ed enciclopedica la storia del proprio genere e al tempo stesso di

formularne da dentro una tagliente critica per mezzo di un costante intento di stilizzazione e "raffreddamento", nonché rovesciamento sistematico di mistificatorie e logore apparenze. Un riproduttore, filtrato in senso intellettuale ed ironico, una galleria di personaggi ricorrenti e istituzioni (la famiglia, la religione, il mondo degli affari, il potere militare) dei quali, ad arte, sono riassunti e dissolti nichilisticamente tutti i tratti più caratteristici e noti. L'oleografia è accentuata (perfino nella colonna sonora: si vedano le marcette militari), diviene citazione di se stessa ed è posta in relazione stridente con la problematicità del protagonista e soprattutto con una violenza sanguinaria ora non più celata. né tantomeno glorificata. Così la carica della cavalleria militare è quella asettica di tanto cinema hollywoodiano, ma il genocidio al campo indiano che segue ha i colori di una realtà sconosciuta a quella tradizione filmica in perfetta malafede: la carica e la strage sono il prima e il poi, ciò sempre è stato messo in scena e ciò che sempre è stato omesso: l'operazione di Penn è di evidente smascheramento del significato politico di quei codici filmici acriticamente accettati per lungo tempo; e ciò non solo grazie al guardare stupito del "diverso" Jack, ma soprattutto tramite quegli spietati accostamenti, quei bruschi trapassi eppur regolati da un superiore magistero e da una capacità di transizione tra le più lontane tonalità espressive, già ampiamente dimostrata in Gangster Story; un abile muoversi tra un'estetica consueta e inoffensiva (ma solo simulata) e un'estetica inedita e impregnata di crudo realismo nel quale l'elemento di selvaggia violenza, la disperazione e la rovina che produce si pongono come il momento della reale differenza. Se per una volta Penn evita di porre tale violenza quale sostanza delle tensioni tra protagonisti e sfondo, tra cacciatori e perseguitati, è pur sempre vero che essa si riconferma elemento essenziale del discorso e alla fine causa prima delle peripezie di Jack Crabb; questo nuovo personaggio dunque passa da vittima predestinata a semplice pedina di un gioco immodificabile che lo travolge e lo assoggetta al proprio destino.

Bersaglio di notte: il crepuscolo della detective story

Una detective story crepuscolare e stanca poiché il genere è messo a confronto con una realtà antieroica e dimessa; l'intersecarsi di queste due di-

mensioni produce il film più intenso e struggente di Penn, il suo film sul cinema per eccellenza. Harry Moseby è un investigatore privato insicuro e deluso, che si trascina tra casi di divorzio insignificanti, pedinando coppie, scoprendo rapporti extraconiugali; la tendenza tanto cinematografica al voyeurismo, connaturata al lavoro del detective e che lo rende protagonista ideale di un infinito numero di pellicole, occhio dello spettatore su un mondo ricostruito ad arte, è qui mostrato nella sua veste più degradata. Moseby segue la moglie scoperta per caso con l'amante. dalla targa risale al domicilio di quest'ultimo: la sua stessa vita coincide con quella dei suoi clienti per i quali svolge le sue funzioni di "guardone autorizzato e retribuito". Un universo grigio che suona a critica implicita delle mitologie cinematografiche che animano le detective stories. Ma nel frattempo Moseby ha un incarico importante come non gli capitava da tempo: deve ritrovare e riportare a casa una minorenne sotto tutela; inizia la grande avventura, il tentativo di fuga da quell'universo grigio e unidimensionale. L'intento dissacratorio e riflessivo di Penn è subito evidente: l'intreccio si svolge interamente nell'ambito del mondo del cinema. Infatti colei che chiede l'aiuto del detective è un'ex-diva: le vicende avvengono su un set cinematografico e chiamano in causa un regista, un cascatore, un tecnico; su questo set, girando una sequenza pericolosa, muore la ragazza; alla fine il regista del film nel film è smascherato quale artefice celato di un traffico illegale e criminoso che sta alla base dei vari delitti. Ma i riferimenti al cinema nel film non sono semplicemente di sceneggiatura; l'immergersi progressivo di Moseby in una sfera sempre meno verosimile e sempre più compromessa con la mitologia filmica è palesato da segni iconici indiscutibili: Quentin, il tecnico, vede Moseby, la prima volta, attraverso il riquadro rettangolare del suo casco di protezione, sorta di schermo miniaturizzato; così il guardare attraverso l'oblò che sta sul fondo della barca (prima il relitto dell'aereo con il cadavere del cascatore, poi l'annegare del regista colpevole) attua un analogo rimando metalinguistico; i vari personaggi mostrano atteggiamenti forzatamente convenzionali, esplicite riproduzioni di una gestualità fissata da un collaudato cinema di genere, atteggiamenti di cui a tratti pare contagiato anche Moseby (si veda il primo incontro con l'amante

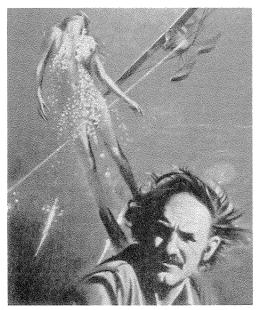
della moglie e con Quentin); la morte del regista

coincide con il concludersi della vicenda di cui

era significativamente il direttore occulto, dopo di che alla barca con Moseby ferito non resta che girare in circolo, "priva di direzione"...

Dunque il protagonista si muove in una galleria di personaggi bidimensionali, stereotipi avulsi dalla realtà, come tanti personaggi di Penn; è un vedente in un universo di non vedenti, è un indagante in un sistema di non indaganti, è una figura difficilmente classificabile che vive ai margini e che ama la propria autonomia (si veda il rifiuto di un lavoro più comodo e redditizio, ma vincolante e normalizzante, che egli oppone alla moglie) in un mondo di figure strettamente interdipendenti, che esistono e si qualificano solo nella loro relazione all'altro, mentre sono nullità se prese singolarmente. Moseby vede ciò che gli altri non possono vedere: così copre simbolicamente gli occhi alla moglie, la quale, non a caso, lo invita a vedere La mia notte con Maud, un film di Rohmer che è la più rigorosa negazione del cinema come visione, sguardo, per un cinema teatrale e letterario di dialogo, all'opposto del cinema della visione penniano, in cui vedere è sinonimo di cercare, incerto tentativo per risolvere insoddisfazioni e ansie esistenziali (e infatti come ogni detective story il film si snoda come viaggio-ricerca simbolico di uno sviluppo che è anche tutto interiore); così vede per due volte Quentin mentre manomette prima l'aereo, poi l'automobile (causando i due omicidi) e la seconda volta lo vede in un filmato, ossia parte di quella dimensione priva di spessore e incapace di guardare; vede, nella fulminante e bellissima sequenza finale, l'aereo che sta per massacrare la sua amica, mentre quest'ultima non vede. E altrettanto allusiva è l'immagine, anch'essa vista da Moseby, che mostra i pesci divorare gli occhi del cadavere del cascatore bloccato sott'acqua. Infine egli guarda a lungo il regista colpevole morire sott'acqua, nello "schermo" sul fondo della barca; una morte caricata quindi in senso emblematico; è la fine del film e anche di un ci-

Ma vedere non è agire, capire non è modificare; Penn svolge tra le righe un denso discorso sul cinema: Moseby arriva a comprendere (e tra l'altro, sempre in ritardo, senza mai riuscire a prevenire gli eventi) ma ciò non toglie che i fatti si evolvano in maniera totalmente autonoma rispetto alla sua raggiunta autocoscienza. Non solo la sua inettitudine è palese ma anzi, neppure a vicenda conclusa, egli pare aver raggiunto una completa ricomposizione dell'enigma e delle



oscure trame che lo muovevano. Indirettamente anzi egli causa la morte delle due ragazze. La tragicità del contesto e la radicata impotenza di Moseby è magistralmente espressa in tutto il clima malinconico e rarefatto di amara disillusione e di angoscia esistenziale cui contribuiscono da un lato la figura del detective, interiormente scavata e veramente vissuta da dentro nella recitazione di Hackmann, e dall'altro l'ambientazione costantemente notturna in cui persone e cose sembrano materialmente confondersi ed essere inghiottite dal nero che le contorna, nonché una colonna sonora estremamente efficace sia nel timbro usato (un pianoforte elettrico, sommesso e cristallino) sia nella linea melodica dolcemente declinante. E in più punti la situazione disperata di Moseby, la sua natura di perdente emerge con forza inequivocabile; allorché la moglie gli chiede chi sta vincendo (una partita alla televisione) egli risponde «Nessuno, tirano solo ad arrivare alla fine»; e altrove quando mostra all'amica l'andamento di una partita a scacchi in cui un giocatore continuava a muovere senza rendersi conto di essere già sconfitto, la metafora è lampante: è lui stesso a dibattersi inutilmente in un intrigo in cui gli è dato al massimo di assistere impotente; e del resto analogamente si era comportato allorché aveva ritrovato il padre dopo lunghe ricerche: non aveva avuto il coraggio di

avvicinarlo ed era rimasto a guardarlo a distanza (nonostante che alla moglie avesse fatto credere altrimenti, in ciò ancora riproducendo atteggiamenti di una sicurezza improbabile, ideale). A chiudere il ritratto di Moseby sono decisivi i bellissimi primi piani conclusivi sul volto ferito, tanto più incisivi in quanto irrompono in un linguaggio filmico sobrio e asciutto che utilizza la camera in funzione meramente passivo-ricettiva, con rarissimi movimenti di macchina; dunque una significativa sottolineatura di notevole valore espressivo posta in atto al culmine della storia, allorché il fallimento del protagonista è reso evidente a livello figurativo dal percorso circolare del motoscafo. Né la luminosità abbagliante di quella sequenza conclusiva riesce a "fare completa luce" su questo film notturno, attuando solo un generico scioglimento dell'enigma e lasciando Moseby attonito e disorientato. Così il cinema di Penn non crede di poter modificare la realtà esterna e circostante; anzi afferma con questi segnali che tale compito non appartiene allo statuto di un cinema, che si propone allora come riflessione disincantata e sofferta, testimonianza sincera dello smarrimento individuale in un mondo retto da valori tanto meschini e scontati quanto ineludibili.

Penn quindi riafferma il suo cinema umanitario, centrato sull'analisi dell'individuo; lo spessore dei suoi protagonisti si accentua nel raffronto con uno sfondo popolato da mezze figure, personaggi schiavi della logica dominante e che infatti rimandano a stereotipi cinematografici: la critica sociale si attua attraverso la critica al genere e a ciò che di seriale e di uniformato vi si annida: essa cioè si attua come critica di un linguaggio filmico "normalizzato" e neutro, in Bersaglio di notte più che mai; qui come si è visto, i riferimenti al cinema si fanno espliciti. Il dislivello e la frattura tra le due dimensioni, quella umana e contradditoria di Moseby e quella misteriosa e "ricostruita" di una detective story filmica tutta "tra virgolette" (del cui intreccio significativamente né Moseby né noi con lui giungiamo ad una totale chiarezza e penetrazione) sono spinti all'estremo funzionando da smacheramento di mitologie cinematografiche che appaiono ormai provate da una mentalità che non accetta facilmente la semplicità aproblematica di avventure improbabili, di figure ideali altrettanto poco credibili, pur dimostrando di amarne e forse rimpiangerne l'ingenuità. L'ultima via che un simile film lascia aperta è quella

della riproduzione simulata e nostalgica, quasi puro esercizio linguistico, è quella dell'*Hammet* di Wenders-Coppola. L'autentico bersaglio notturno è allora una tradizione filmica al suo tramonto.

Attraverso un film superficialmente tradizionale Penn svolge dunque un discorso di vasta portata e lo fa con uno stile totalmente cinematografico, strettamente americano: rifiutando un cinema letterario e appesantito, "colto" ed europeo, (si veda l'atteggiamento polemico verso il film di Rohmer), realizza un'opera in cui vi sono vari livelli di lettura-visione cui sembrano alludere l'insistente sdoppiarsi e triplicarsi di alcuni dettagli dell'immagine, riflessi da vetrate particolari e in cui se c'è arte è di contrabbando, sta celata dietro l'apparenza tranquilla e va fatta emergere attraverso un'ermeneutica dei segni, sensibile agli aspetti meramente stilistico-linguistici, in tal senso il plot della detective story (il set cinematografico come copertura per il trasfugamento di opere d'arte) è una ulteriore metafora sul modo di operare di certo cinema americano.

Missouri: l'approdo alla metafora

Dopo il western trasgressivo (Furia selvaggia) e il western-catalogo (Piccolo grande uomo), Penn ci offre un western crepuscolare e cerebrale in cui i luoghi peculiari del genere forniscono solo una cornice vaga, continuamente contraddetta ed elusa. L'ironia che già permeava Piccolo grande uomo è forzata verso toni di parodia nella prima parte di Missouri in cui alcune situazioni ricorrenti vengono riprodotte quale bersaglio di un indubbio proponimento derisorio; in particolare si veda la fallimentare rapina al treno postale e la fin esagerata goffaggine di Logan-Nicholson in quell'occasione.

Se il fondale è quello di un western estremamente convenzionale tra ladri di cavalli, saloon, bordelli, agguati nelle gole dei canyons, impiccagioni, ciò che veramente importa e che è posto in rilievo è il duello tra due personaggi unici e in buona parte autonomi rispetto a quel fondale. Questa sfida avrebbe potuto aver luogo su un qualsiasi altro sfondo, colorandosi infatti di tonalità astratte e metaforiche: la discordanza con la "cornice" avviene ora non sulla base della più complessa umanità delle figure in primo piano, bensì a causa del loro spessore simbolico.

Tom Logan, il "buon ladro" è certo il personag-

gio più penniano in cui si colgono echi di Jack Crabb e di Clyde, laddove Lee Clayton, il puntiglioso e spietato killer "assunto" dal potente del luogo, è certo una figura insolita per Penn, nella sua originale mistura di crudeltà e buffoneria (ma certo il contributo di M. Brando alla creazione di questo personaggio è stato grande; sorge anzi il sospetto che la sua presenza abbia rimodellato i propositi dell'autore forse giungendo a rovesciarli per quanto riguarda la centralità del ruolo di Logan). Così il perseguitato, la presunta vittima appare questa volta più amalgamato al panorama del fondale, che non il suo inseguitore con le sue incredibili stramberie. .È infatti quest'ultimo che, dopo aver lungamente scrutato da lontano le sue prede, dopo averle inseguite attraverso vari stati (il tema tipicamente penniano del continuo varcare frontiere è anche qui presente), eliminerà uno ad uno quei personaggi meramente filmici, ultime logore personificazioni di stereotipi, la cui incisività è andata ormai perduta.

Verso i tre quarti del film Clayton scompare dalla scena per renderla ancora più sua, per dominarla in maniera ancora più totale; da quel momento ogni inquadratura dei ladri di cavalli potrebbe essere il guardare di Clayton, il che instaura una sottile tensione intrigante e ambigua, una suspense degna del migliore cinema di paura dal cui bagaglio di espedienti Penn sembra aver imparato non poco; egli ha girato un vero western-thrilling. Uno dopo l'altro i fuggitivi vengono stanati nei momenti più impensati (mentre escono da un rudimentale cesso o mentre fanno l'amore in piedi): in quegli attimi l'occhio della macchina da presa e lo sguardo di Clayton confluiscono di colpo, quasi senza preavviso. Il killer si identifica con il regista e come quello pare sovrastare ogni evento (si noti come figurativamente la sagoma di Brando si ponga sempre in posizione dominante e superiore rispetto alle sue vittime e soprattutto a Logan); la sua assenza si tramuta in costante e inquietante presenza nell'ambiguità dello statuto dell'immagine; narratore oggettivo - autore e sguardo soggettivo coincidono. Il desiderio di eliminare l'ovvio li accomuna. Dice infatti Clayton «Se fossi un uomo d'affari vi avrei già messo in un circo»; egli non rappresenta tanto l'ammodernamento di una civiltà che spazza via l'antico, bensì rappresenta un'istanza negativa, un vero e proprio rifiuto per quell'estetica western già affettuosamente compendiata in Piccolo grande uomo e



come allora sottoposta a demistificazione tramite l'esibizione di una violenza feroce e di una enorme miseria. È impossibile allora non notare che una delle vittime è colpita da un pugnale negli occhi: in tale gesto ritorna la simbologia tipica dell'antitesi vedenti-non vedenti del cinema di Penn; e, come è noto, Clayton è il vedente per eccellenza, colui che continuamente vede, spia, controlla.

Missouri è il canto funebre del western, non solo per questi fatti, ma soprattutto nel suo essere già qualcos'altro: in quanto concreto superamento verso le frontiere del thriller, dell'apologo metaforico, del cinema di paura esso asserisce la non sufficienza di una tradizione ormai tramontata. Adottata questa chiave ermeneutica anche la vittoria dell'"anacronistico" ladro di cavalli appare significativa e coerente, laddove in un'ottica di semplice verosimiglianza essa appare eccessi-

vamente rosea e poco credibile. Essa avviene in una sequenza di grande efficacia soprattutto in rapporto a ciò che la precede e la segue; in una pellicola girata con l'estrema sobrietà di linguaggio che ben conosciamo in Penn, come d'uso, il primissimo piano improvviso degli occhi sbarrati di Marlon Brando accompagnato dalla voce fuori-campo di Logan che freddamente lo informa di avergli tagliato la gola, irrompe improvviso e abbagliante. Sono ancora gli occhi ad essere i protagonisti di questo momento di grande cinema: la morte di Clayton designa infatti soprattutto la fine del suo vedere con ciò che vi era implicito. In questo senso l'annientamento di Clayton corrisponde con quello degli altri "vedenti" di Penn; la loro morte allegorica raffigura l'impossibilità di un cinema creativo e disinibito, continuamente soffocato dalla paura del nuovo. L'istrionismo illimitato e beffardo di Brando, i suoi camuffamenti così dissennati in relazione al contesto, la sua arroganza rispetto ad un apparente padrone la cui funzione verrà presto demolita allorché Clayton deciderà di continuare la sua caccia per puro piacere personale, esprimono un'insofferenza viscerale nei riguardi di norme estetiche mortificanti ed esaurite. Ne consegue che, morto Clayton, la parte conclusiva torni a scorrere su binari più prevedibili: la vendetta di Logan, l'uccisione del malvagio capitalista che aveva assoldato il killer.

La reale sfida che attraversa Missouri e che si manifesta nei termini di una violenza non meno efferata che negli altri lavori di Penn, è quella tra una creatività polimorfa, camaleontica e sperimentale, che coniuga vecchi schemi con nuove trovate, e un'onesta abilità, un mestiere che genera prodotti tanto dignitosi quanto scontati, tra ricerca di un nuovo vedere e assuefazione ad un antiquato e consolidato mostrare. Sarà quest'ultimo, pessimisticamente, a dire la prima e l'ultima parola, racchiudendo in un cerchio dispotico il suo opposto.

Gli amici di Georgia: la riscoperta del film itinerario.

Il lungo silenzio (sei anni) che separa *Missouri* da *Gli amici di Georgia* indica la difficoltà a reinserirsi nel quadro di un cinema americano, certo radicalmente mutato in questo periodo decisivo. Di fronte al nuovo cinema computerizzato, in cui la tecnologia ed il linguaggio si sono

imposti come protagonisti unici, Penn con ostinata tenacia ci ripropone il suo stile realistico ed intenso, centrato sull'attenzione verso l'uomo, il suo ambiente sociale, la sua umanità. Un film controcorrente di alta qualità che riespone i temi più tipici dell'ispirazione del nostro autore. Per quanto il titolo originale sia Four friends il protagonista è come d'abitudine uno solo: Danilo, emigrato slavo, del quale seguiamo la tormentata vicenda dall'arrivo in America a otto anni, per un ventennio, attraverso una serie di episodi nettamente distinti, da salti temporali, un viaggio cronologico e geografico dai toni onirici dell'arrivo all'allegria spensierata dell'adolescenza, dalla tragedia del matrimonio finito nel sangue alla disperazione del suo vagare senza meta per New York, dalla serenità del periodo in Pensylvania alla gioia del finale ricongiungersi con Georgia e gli amici, Penn riconferma la sua abilità nell'amalgamare in un'unica opera stati d'animo tanto differenti. Dunque una struttura narrativa caleidoscopica che rimanda a Little Big Man, non solo per la vastità dell'arco temporale nel quale si snoda la storia, ma anche per i caratteri peculiari del protagonista: una timidezza impacciata e insicura, un desiderio di integrazione in un nucleo sociale (sia esso l'amata-odiata America o una comunità di immigrati, l'alta borghesia industriale o gli amici inseparabili) eppure incapace di aderire fino in fondo alla mentalità di ciascuna di queste "fazioni". Danilo resta sempre in una certa misura estraneo, spettatore del mondo e di se stesso, in fuga da una realtà che al tempo stesso lo spaventa e lo seduce, lo disgusta e lo attrae: come Jack Crabb passa con disinvoltura da un atteggiamento al suo opposto, dalla contestazione dei baroni dell'acciaio ai tempi dell'università, al matrimonio che lo deve imparentare con tale ceto.

Intorno al protagonista le altre figure appaiono come al solito di contorno, a parte l'impetuosa Georgia il cui irrompere in scena puntualmente in ciascuna delle fasi del racconto è ogni volta decisivo per la scelta seguente di Danilo, che se ne andrà dal paese allorché Georgia si concederà a Tom; abbandonerà New York dopo aver ricevuto da lei un nuovo rifiuto e così lascerà la Pennsylvania dopo un inatteso, burrascoso incontro con Georgia; ancora nell'ultima scena la parola conclusiva è lasciata a lei; perfino nell'unico episodio in cui è parzialmente esclusa, il matrimonio con la figlia dell'industriale, il suo volto attonito è quello che chiude la sequela di



immagini staccate e al rallentatore che compongono la splendida sequenza dell'omicidio a sorpresa della sposa, sequenza che ripropone stile filmico e situazione concreta della morte di Raggio di Luna in *Little Big Man*, momento fondamentale nell'esperienza del dolore dei protagonisti in cui il sentimento di stupore e accasciamento pervade il realismo del linguaggio iconico piegandolo ad esiti di soggettivazione, dilatandone i tempi, abolendo o deformando il sonoro; e comunque è sempre Georgia a concludere questo evento riaffermando la propria centralità, nonché palesando la pregnanza allegorica del proprio personaggio (di cui diremo dopo).

Dietro a questi due personaggi, accomunati dalla carica sognatrice e utopica, c'è tutto un mondo di figure estremamente concrete: dai genitori di Danilo oppressi dalla fatica quotidiana, al padre della sposa assassinata segnato da una rozzezza violenta e possessiva, all'amico becchino, al compagno paralitico ossessionato da problemi sessuali.

Penn non smentisce la sua capacità di superare tradizioni filmiche e volgerle al termine; ciò che era accaduto col western, con la detective story ora si ripete con quel genere più indefinito ma ben più importante negli anni '70 che potremmo definire del disagio esistenziale e del viaggio temporale e spaziale quale struttura che, nel suo essere sinonimo di ricerca, ne palesa la sostanza. Un "genere" che lo stesso Penn aveva contributo a formare o iniziare con *Little big man*, che quindi era qualcosa più che un western, ma che ora pare invece concludere con un lavoro encomiabile per intensità espressiva, convinzione e verità dell'ispirazione. Il viaggio-ricerca di Dani-

lo e Georgia nasce da un'insoddisfazione che li porta a continui spostamenti, a decisioni inconsuete, ad esperimenti anche deludenti; il primo con il suo inseparabile baule e la sua aria assorta e rassegnata, la seconda con la sua irrefrenabile vitalità: due personaggi la cui diversità è accentuata dall'origine etnica di Danilo, dalla sorprendente disponibilità sessuale in Georgia. Anche rispetto a loro Penn continua il suo discorso sul guardare: ricercare prende i connotati di un tentar di vedere definito e chiaro ciò che appare sfocato, misterioso; Danilo non comprende Georgia così come non comprende i rapporti tra la sua futura sposa e il padre: egli si sforza di superare quella "lente oscura" che pare separarlo dalla realtà come già Billy the Kid e molti altri protagonisti penniani; come loro è infatti ferito ad un occhio e porterà a lungo degli occhiali con una lente appannata. Il desiderio di integrazione coincide con quello di una chiarezza che gli è ignota. Né Georgia è da meno: altrettanto sognatrice mostra la medesima "cecità", nel suo vivere inseguendo utopie.

L'intenzione di ricollegarsi a quella particolare produzione filmica è riconfermata dal fatto che la storia si chiude (ma su un finale estremamente aperto in cui dietro l'apparente idillio della situazione, il cerchio intorno al fuoco, si leggono chiaramente le indecisioni e le insicurezze di sempre) agli inizi degli anni '70, cioè proprio nel momento del fiorire di quel cinema.

Ma questa volta lo sfondo non è popolato da stereotipi proprio perché quel cinema del disagio nasceva dal rifiuto del cinema seriale e di mestiere per un cinema della realtà, dello spessore spicologico, della verosimiglianza, dell'unicità defi-

nita e a sé stante. Così la galleria di personaggi ha un valore ben diverso che nei casi precedenti: per quanto solo tratteggiati e accennati, essi hanno una consistenza non eludibile difficilmente schematizzabile in tipologie. Oltre ad aver polemicamente riscoperto il film itinerario, con Four friends Penn sembra voler contiuare anche un atteggiamento stilistico-simbolico, già adottato in Missouri, che tende a caricare le sue figure di significati più ampi e ad erigere stimolanti metafore. Pare indubbio che l'autore voglia soprattutto parlarci dell'America (termine più volte ripetuto con enfasi), dei suoi sogni e delle sue miserie, della sua vitalità e del suo egoismo: siamo allora di fronte ad un affresco sociale e corale che anche in ciò si riallaccia alla miglior tradizione degli anni '60-'70, ed in cui risuonano echi da Il Laureato, American graffiti, Nashville, Un mercoledì da leoni, Il cacciatore; in tale affresco il contrappunto a due voci di Danilo e Georgia, il loro amore-odio vuole esprimere con ancor più inconsueti amari contrasti, due sensibilità e due modi di vedere e vivere le cose, emblematici e riassuntivi, il primo tutto europeo, il secondo tutto americano. Soprattutto la ragazza sembra rispecchiare i caratteri peculiari della sua nazione, dal facile entusiasmo all'estrema estroversione, dalla perenne insoddisfazione all'individualismo più egocentrico e delirante, accecato dal miraggio del successo; per Danilo Georgia è l'America in toto, è ciò che più desidera in quanto totalmente diversa e più detesta in quanto sfuggente fonte di sofferenza. Il finale aperto, con la sua riappacificazione di superficie (l'acquisizione della cittadinanza americana, il falò in cui brucia il baule contenente i ricordi e i legami con la patria europea) è solo una tregua, un momento di raggiunto equilibrio che non può durare. Georgia è infine il nuovo cinema hollywoodiano, stupefacente e frastornante, al quale Penn guarda con gli occhi incantati ma profondamente estranei di Danilo.

Di questa pellicola dalle molteplici possibilità di lettura va infine ricordata la funzione centrale della musica: non semplice colonna sonora di commento, bensì elemento drammatico, partecipe dell'azione e denso di allusioni. Protagonista assoluta è la sinfonia "dal nuovo mondo" di Dvorak e più precisamente il celebre dolce motivo spiritual del secondo movimento e l'altrettanto noto tema magniloquente del quarto movimento. Laddove il primo è usato per evidenziare la nostalgia e la diversità di Danilo, la sua sommessa amarezza e il suo sottile disagio in una realtà che contrappone a quella intima struggente linea melodica il gusto per l'effetto forte e immediato, il secondo tema invece nella sua estroversione pomposa e di facile presa ben si accompagna a Georgia che, non a caso, durante una esecuzione orchestrale studentesca, come rapita in estasi esce dai ranghi compatti dell'organico strumentale per improvvisare in maniera solistica. L'intelligente uso di questa colonna sonora non fa che ribadire i propositi metaforici insiti nel lavoro accentuando il giganteggiare di questi due emblematici personaggi, il loro insolito duello nei confronti dello sfondo: la sinfonia di Dvorak compendia in sè tutte le tensioni e i contenuti ideali del film, ponendosi come una sorta di germe ispiratore dell'intero lavoro.

Giuseppe Rausa

FILMOGRAFIA di ARTHUR PENN

1958 FURIA SELVAGGIA (BILLY KID) (The Left Handed Gun)

Interpreti: Paul Newman, Lita Milan, John Dehner. Hurd Hatfield, James Congdon, James Best, Colin Keith-Johnston - Durata: 106' - Origine: USA - Produzione e Distribuzione: Warner Brothers -Sceneggiatura: Leslie Stevans, based on TV play by Gore Vidal - Produttore: Fred Coe - Fotografia: J. Peverell Marley - Musica: Alexander Courage - Ed: Folmar Blangsted.

1962 ANNA DEI MIRACOLI / AL DI LA' DEL SILENZIO (The Miracle Worker)

Interpreti: Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Andrew Prince, Inga Swenson - Soggetto: dalla commedia omonima di W. Gibson - Sceneggiatura: Wiliam Gibson - Fotografia: Ernest Caparros -Musica: Laurence Rosenthal - Montaggio: Aram Avakian - Origine: USA - Produzione: UA-Fred Coe - Distribuzione: Dear.

1965 MICKEY ONE (Mickey One)

Interpreti: Warren Beatty, Hurd Hartfield, Alexandra Stewart, Jeff Corey, Teddy Hart, Kamatari Fujiwara, Franchot Tone - Soggetto e Sceneggiatura: Alan Surgal - Fotografia: Ghislain Cloquet - Musica: Eddie Sauter - Durata: 93' - Origine: USA - Produzione: Florin Tatira - Distribuzione: Ceiad.

1966 LA CACCIA (The Chase)

Interpreti: Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford, E.G. Marshall, Angie Dickinson, Janice Rule, Miriam Hopkins, Martha Hyer - Soggetto: dal romanzo omonimo di Horton Foote - Sceneggiatura: Lillian Hellman - Fotografia: (panavision, technicolor): Joseph La Shelle - Musica: John Barry - Montaggio: Gene Milford - Durata: 123' - Origine: USA - Produzione: Sam Spiegel - Distribuzione: Ceiad.

1967 GANGSTER STORY (Bonnie and Clyde)

Interpreti: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, Gene Hackman, Estelle Parson, Denver Pyle, Dub Taylor, Evans, Gene Wilder - Soggetto e Sceneggiatura: David Newman, Robert Benton - Fotografia: (panoramica, technicolor): Burnett Guffey - Musica: Charles Strouse - Montaggio: Dede Allen - Durata: 111' - Origine: USA - Produzione: Tatira Hiller (Warren Beatty) - Distribuzione: WB.

1969 ALICE'S RESTAURANT (Alice's Restaurant)

Interpreti: Arlo Guthrie, Pat Quinn, James Broderick, Pete Seeger, Lee Hays, Michael Mc Clanathan, Geoff Outlay, Tina Chen, Kathleen Dabney, William Obanhein - Soggetto: da «The Alice's Restaurant Massacree» di Arlo Guthrie - Sceneggiatura: Venable Herndon, Arthur Penn - Fotografia: (technicolor): Michael Nebbia - Musica: Arlo Guthrie, Garry Sherdan - Montaggio: Dede Allen - Durata: 108': Origine: USA - Produzione: Elkins, Mandukf - Distribuzione: Dear-UA.

PICCOLO GRANDE UOMO (Little Big Man)

Interpreti: Dustin Hoffman, Martin Balsam, Faye Dunaway, Richard Mulligan, Chief Dan George, Jeff Corey, Amy Eccles, Kelly Jean Peters, Carlo Androsky, Robert Little Star, Cal Bellini, Ruben Moreno - Soggetto: da una novella di Thomas Berger - Sceneggiatura: Calder Willingham - Fotografia: (panavision, technicolor): Harry Stradling jr. - Musica: John Hammond - Montaggio: Dede Allen - Durata: 142' - Origine: USA - Produzione: Millar - Distribuzione: Titanus.

1973 CIO' CHE L'OCCHIO NON VEDE (Visions of Eight)

Produzione: L. Wolper - *Registi:* Y. Ozerov, M. Zetterling, A. Penn, M. Pfleghar, K. Ichikawa, M. Forman, C. Lelouch, J. Schlesinger - (girato in occasione dei giochi di Monaco).

1975 BERSAGLIO DI NOTTE (Night Moves)

Interpreti: Gene Hackman, Jennifer Warren, Edward Binns, Harris Junin, Kenneth Mars, Janet Ward, James Woods, Anthony Costello, Susan Clark - Soggetto e sceneggiatura: Alan Sharp, Marshall Schlon - Fotografia: (tecnicolor): Bruce Surtees - Musica: Michael Srall - Montaggio: Dede Allen - Durata: 100' - Origine: USA - Produzione: WB - Distribuzione: Pic.

1976 MISSOURI (Missouri Breaks)

Interpreti: Marlond Brando, Jack Nicholson, Kathleen Loyd, Randy Quaid, Frederic Forrest - Soggetto e Sceneggiatura: Thomas McGuane dal proprio romanzo omonimo - Fotografia: (technicolor): Michael Butler - Musica: John Williams - Jerry Greeberg, Stephen A. Rotter - Durata: 130' - Origine: USA - Produzione: Robert M. Sherman - Distribuzione: UA.

1982 GLI AMICI DI GEORGIA (Four Friends)

Regia: Arthur Penn - Interpreti: Graig Wasson (Danilo), Jodi Thelen (Georgia), Michael Huddleston (David), Jim Mezler (Tom), Elisabeth Lawrence (sig.ra Prozor), Miklos Simon (sig. Prozor), Lois Smith (sig.ra Carmhan), Reed Birney (Louie), Julia Murrai (Adrienne), James Leo Herlihy (sig. Carmhan) - Soggetto e Sceneggiatura: Steve Tesich - Fotografia: (normale-colore) Ghislain Cloquet A.S.C. - Musica: Elisabeth Swados - Montaggio: Berry Malkin, Marc Laub - Durata: 116' - Origine: USA - Produzione: Florim Production Inc - Distribuzione: Fox/Ricci e Marinelli