

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-

