

SENZA CATEGORIA

Trascendere il genere

Il western di Arthur Penn.

di [Luca Malavasi](#) – 11 Marzo 2024



Quando serve, il western arriva sempre. Può anche indebolirsi o eclissarsi o finire sullo sfondo di altri sentimenti, ma per ragioni che risiedono anzitutto nel suo legame originario e, anzi, fondativo con la società e la cultura statunitensi, esso, più di ogni altra formula narrativa elaborata o perfezionata dal cinema (classico) – in questo caso a partire da una letteratura che era già industriale e popolare, e che già aveva stabilito un fertile commercio tra realtà e immaginazione –, rappresenta un territorio di metafore e simboli sempre attuali per interrogare un intero paese (forzando il più delle volte la questione dell'identità) ed elaborare le risposte nella forma di un racconto collettivo. Anche per questo, **il western è un genere in cui il cinema (americano) si trova spesso a fare i conti con la sua stessa capacità di essere monumentale, ossia un mezzo di scambio tra memoria e futuro.** Così, per fare un esempio recente, è annunciata per i prossimi giugno e agosto la distribuzione delle due parti di *Horizon: An American Saga*, progetto scritto e diretto da Kevin Costner (e ambientato negli Stati Uniti della Guerra Civile e della conquista del West) che fin dal titolo, e poi per dimensioni e impegno produttivo, coniuga chiaramente il western nella forma dell'evento e dell'estensione nel tempo. Come se queste misure larghe fossero, oggi più che mai, le uniche possibili.

Lungo questa storia, il ruolo di Arthur Penn è stato per metà quello di un sabotatore – l'intimismo di *Furia selvaggia-Billy the Kid* (*The Left Handed Gun*, 1958), la decostruzione di *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) –, per metà quello di un lucido interprete della forma e dell'iconografia del genere – *Missouri* (*The Missouri Breaks*, 1977) – ma, anche, della sua ideologia, da stanare quale meccanismo profondo all'interno di racconti "contemporanei" – *La caccia* (*The Chase*, 1966), *Gangster Story* (*Bonnie and Clyde*, 1967). In tutti i casi, come chiarisce bene, all'inizio di tutto, proprio *Furia selvaggia* – che arriva giusto due anni prima dell'"Eastern" scritto da Arthur Miller per Marilyn, zavorrato alla tradizione da John Houston e Clark Gable –, Penn il newyorkese (ma nato a Philadelphia, Pennsylvania, New England, l'Est dove è cominciato tutto), **Penn il progressista e l'uomo di teatro (Actors Studio, Broadway e off-Broadway) nel western va subito a cercare la scrittura, il rito, la leggenda (quella che vince sulla realtà)**. *Furia selvaggia* è, dichiaratamente, «un film non sul West ma su un certo West» (Labarthe "Cahiers du Cinéma", n. 140, 1963) – e quindi «uno dei western più eterodossi degli anni cinquanta» (Morandini 1973, p. 320) – in cui Penn, tradendo un soggetto di Gore Vidal, affronta il genere come tipologia narrativa e modalità discorsiva, mettendo in scena il meccanismo stesso della nascita del mito (di Billy e del West), il suo conflitto con la realtà e il ruolo dei mezzi di comunicazione nella sua propagazione (in particolare la paraletteratura di frontiera). Altro che leggenda, o realtà, realtà che si fa leggenda, leggenda che riordina la realtà. Penn sembra già dire – nel decennio in cui il genere si avvia a un primo declino tra ultimi fuochi di vecchio stile (il "superwestern") e anticipazioni di rinnovamento (Johnny Guitar, Nicholas Ray, 1954) – quello che in *Piccolo grande uomo*, ma anche in *Missouri*, attraverso la gelida decostruzione del momento del duello, griderà, ossia che il mito è un'interpretazione distorta, e spesso violenta, della Storia, una costruzione ingannevole propagata dai mezzi di comunicazione (cinema compreso) in cui «le cose perdono il racconto della loro fabbricazione» (Barthes 1974, p. 222). Non solo: costretto a somigliare a sé stesso, ossia a essere la leggenda "selvaggia" (westerner) e il coro di voci che si sono impadroniti della sua vita e lo hanno trasformato nel sanguinario "Kid", Billy è la prima delle tante vittime della Storia al centro del cinema di Penn (le più tragiche, Bonnie e Clyde, le più malinconiche, i figli dei fiori di *Alice's Restaurant*, 1969), uomini e donne che finiscono per vivere in una replica e in una condanna – il noir kafkiano *Mickey One* (1965) è un'altra fonte primaria di tutto il cinema a venire.

Il western maggiore di Penn, quello più New Hollywood e di sinistra tra i neo-western del periodo, rilancia e approfondisce entrambe le questioni (da un romanzo di Thomas Berger). Il Jack Crabb di *Piccolo grande uomo* è un non-eroe instabile, una figura in movimento tra i fronti opposti della Storia e la pluralità dei racconti che la tramandano, un testimone incerto destinato (a 121 anni...) a decostruire la fredda presunzione alla

base di narrazioni astratte e libresche, senza cuore e sangue, amore e morte. «Ci raccontiamo un sacco di bugie sulla storia. La storia è una bugia a cui scegliamo di credere»: il lungo flash-back di Crabb comincia come una (s)confessione delle parole difficili e delle idee romanzesche di un giovane storico progressista (Little Big Horn e il generale Custer come “roba da leggende e avventura”), e si avventura a poco a poco dentro, in mezzo, addosso alla verità confusa – fisica, incarnata, sensibile – dei fatti. Ossia, **là dove le differenze si assottigliano e il cinema, anziché credere ancora una volta la leggenda (o comunque preferirla), si pone (o dovrebbe porsi) come strumento per ripensare la differenza – buoni e cattivi, vinti e vincitori, civili e selvaggi.** Scrive Deleuze: «Nel *Piccolo grande uomo* di Penn, l’eroe non cessa di essere bianco con i Bianchi, indiano con gli Indiani, attraversando in entrambi i sensi una minuscola frontiera, nel corso di azioni poco distinte. Il fatto è che l’azione non può essere mai determinata da e in una situazione preliminare; al contrario, è la situazione che scaturisce a poco a poco dall’azione» (Deleuze 2016, p. 204). Niente è mai acquisito, fine delle gesta eroiche, fine degli eroi grandiosi.

Questo percorso nella “piccola differenza” e nell’istante che stravolge tutto – ossia nel ripensamento di un genere che, dopo Penn, non sarebbe più stato lo stesso o, meglio, non avrebbe più potuto far finta di continuare a essere lo stesso – si conclude con *Missouri*, che mette da parte la mitologia esplorata in *Furia Selvaggia* e *Piccolo grande uomo* per raccontare di un west che è una società a tutti gli effetti, e in cui le frontiere separano uno Stato da un altro. Più che decostruire, Penn, questa volta, trascende il genere, e mira soprattutto ad esaltare (guardando al presente) le dinamiche di forza in vigore nella società americana. Così, **un meccanismo chiave del genere, quello dell’inseguimento/fuga, viene dilatato e moltiplicato, facendo perdere senso e urgenza alla ricerca, e sottraendo motivazioni alla soluzione del caso.** Restano un balletto violento tra due uomini – Tom Logan (Jack Nicholson), il ladro, e Robert Lee Clayton (Marlon Brando), il cacciatore di taglie – e la caccia come momento “teatrale” tutto sommato indifferente all’epilogo (sul quale, giustamente, il film taglia corto): Penn fa incontrare i due personaggi per la prima volta dopo 45 minuti dall’inizio del film, e di lì in poi svolge il racconto come una danza (spesso macabra) di avvicinamento e allontanamento, sopraffazione fisica e competizione dello sguardo. Non c’è più nulla da affermare, rivendicare, contendere; nessun valore da riconoscere, nessuna parola da divulgare.

Penn, sullo sfondo di un paese sempre più affollato di rovine reali e simboliche (il declino della sua New York l’esempio più tragico), chiude la stagione del cinema nuovo americano riaffermando un orizzonte di perdita fatale, continua e inarrestabile, identificato con chiarezza, una prima volta, in uno dei suoi film più belli, *La caccia* (con

Brando “cacciatore per legge” in un ruolo simmetrico e opposto a quello di Clayton). Il West di *Missouri* non è né conquistato, né modernizzato, né rimpianto, né ricondotto nostalgicamente a un passato leggendario: è solo fallito e tradito. Non resta che andarsene – ancora più in là, ancora oltre, da qualche parte. Nel finale di *Missouri*, Penn lascia vivi solo Logan e la donna di cui egli è innamorato, la “moderna” Jane (un’anticipazione della Georgia del film di cinque anni dopo). Ed è a lei, non a caso, che fa dire: «Non voglio passare il resto della mia vita a vendicarmi di qualcuno».

Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.

G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016.

A.S. Labarthe, *Rencontre avec Arthur Penn*, “Cahiers du Cinéma”, n. 140, febbraio 1963.

M. Morandini, *Arthur Penn*, in R. Bellour (a cura di), *Il Western*, Feltrinelli, Milano 1973.