

CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI
MILANO - Via Napo Torriani, 19

ARTHUR PENN

Il dramma dei corpi

(Ingmar Bergman)

"Per assicurarsi della sua vitalità, il cinema americano non dispone soltanto dei nomi classici e gloriosi o della protesta povera e recitata del cinema sotterraneo, ma pure della retorica densa, potente, precisa di Arthur Penn.- Tra i registi televisivi che sono passati al cinema durante l'ultimo decennio (Perry, Frankenheimer, Stevens, Nichols) Penn è certamente il più personale e il più dichiarato nelle proprie scelte e nelle prospettive culturali.- Si è mantenuto lontano sia dal facile progressismo della sinistra Kennediana che dai contorti pessimismi della "letteratura" di Williams e compagni; e ha sempre amministrato una tale volontà analitica e un tale rifiuto delle rapide conclusioni o dei programmi chiusi, da raggiungere sicuri livelli di europea lucidità."

(Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

Coltissimo, alla sua maniera, "brillante" persino e intelligente quel tanto di troppo che basta a infastidire di qua e di là dell'oceano, vittima degli impulsi, ma freddo e paziente quando necessario (si pensi all'estenuante carriera televisiva e teatrale su cui ha edificato i suoi film) Penn ha assunto pian piano i contorni dell'eroe contemporaneo.- Quasi ad affermare, con ingenuità e slancio non sospetti, che sotto la pelle fetida di tanta America ci sono germogli non secchi, anzi prepotenti.-

"Quello strano rapporto di proiezione autobiografica (sul piano sentimentale, non cronistico) che lega Penn ai suoi personaggi, quel suo calarsi in essi fin quasi all'identificazione, ci garantisce che la struttura solita dei films di Penn si compone di questi due grossi elementi, stabili anche se variabilmente misurati: la metafora della vita che muore, o della morte che si fa vita, le parabole di esistenza colte sempre al primo culmine del tragitto e nei loro epiloghi più o meno definitivi". (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

"Preferisco evitare le maglie dell'intelligenza costante e puntigliosa; credo che il cinema sia una caduta irreparabile nel paese delle "meraviglie" personali e che, in quanto tale, vada trattato con retorica strascicata e, insieme, euforica. . . si corre però il rischio di far troppo coincidere incubi ed istrionismi, sorrisi amari e disinvolute acrobazie da clown (ma vale la pena e forse è necessario subire le loro scomode relazioni)"

("Intervista apocrifa rilasciata a Mauro Marchesini)

Dietro il "gusto" dell'immagine e della precisione che la biografia vuole di famiglia (fotografo il fratello, fabbricante di orologi il padre) vibra un'emozione che minaccia di frantumare ad ogni fotogramma le strutture meglio ordinate e che pare trovare/quiete solo in una finale e temporanea catarsi: quella dell'espressione. Come una fenice ritrovata Penn si libra sui meccanismi che ha distrutto e contempla senza apparente passione i significati che ha appena estratto dalla "storia" con la durezza del demolitore.- La regia con citata, l'azione esplosiva o delirante non hanno quasi requie; come avesse paura di restare senza argomento, spinge il ritmo sino al limite della sopravvivenza. E, sempre, ostinato a mostrarci la realtà "come è"; "la storia" come va a finire così che all'occhio più facile sia evidente di che lacrime e di che sangue grondi la vita.-

"L'icona di Bonnie e Clyde straripa di sangue incredibilmente rosso.- Penn è un cineasta espressionista perchè tocca la realtà con le fredde, urbanistiche mani dell'architetto, dell'impaginatore, di colui che sa di organizzare un suo mondo, di poterne disporre in assoluto con durezza e tenacia". (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

Tutti i film di Penn trasudano corpi: non l'esibizione sconcia del sottocinema (sino alla puntuale mostra dei "quarti" macellati), ma un'elemento necessario alla sua poesia. La presenza del fisico, la sua analisi tattile, è forse anzi la caratteristica più tipica di Penn: una reazione immediata, violenta, forse infastidita, è ricercata in tutti i modi: montaggio, movimenti di macchina, direzione degli attori, esercitano sullo spettatore uno stimolo costante.- La presenza del copreo si fa dolorosa, ma non conosce le stimmate del sadismo.

Oltre Penn non ricordo altri che abbia saputo, dopo Lang, arrivare con tanta purezza sino

all'osso dell'uomo; pensiamo al ferimento di Tom e Charlie, gli amici Billy alla signora Mc Sween che si strofina sui capelli i resti del disastro, alla mano di Helen che sente Anna, allo spietato pestaggio di Calder, alle pallottole devastanti di Bonnie e Clyde.- "Il senso del corpo umano come decifrabile anche se densissima espressione del personaggio, come voce diretta dell'animo, attira irresistibilmente gli sguardi e l'intelligenza di Penn: e la violenza, i parossismi, le stesse patologie dichiarate fungono da momento della verità, esasperando fino a rendere piani ed espliciti i comportamenti e le presenze più enigmatiche". (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

Il sospetto di narcisismo scivola sul corpo sempre "bello" come un mantello troppo sottile non dà però riparo ai colpi più dolorosi, né può nulla contro la coscienza dei suoi limiti, frustranti come una prigione: per Helen Heller cieca, sorda e muta il corpo è anzi una prigione; Clyde è zoppo e impotente.- Se non esiste una precisa frustrazione fisica, ve ne sono altre e più gravi e limitanti: le difficoltà espressive di Billy, sempre alla ricerca della parola, la misteriosa colpa di Mickey, la malattia collettiva della società de "La caccia".

"Il pubblico mi è sempre apparso come un fantasma da certificare, o come una forma da misurare. Possedere un pubblico significa anche dare un nome e connotati precisi agli occhi che ti pedinano... se proprio dovessi siglare il rapporto con il pubblico direi che il dialogo c'è, accade, ma con entità misteriose e assenti, paragonabili in definitiva a una muta minacciosa di postulanti (la richiesta di "intelligenza" sa ben essere più fastidiosa del contatto fisico). D'altra parte l'aspetto decisivo dell'idea di spettatore consiste nel fatto che lo spettatore non è che l'unità minima e astratta della comunicazione. La prigione che Mickey One si è fabbricata (o che qualcuno gli ha costruito intorno) è proprio l'incapacità di uscire dal raggio di un riflettore che lo fissa sul solipsismo personale e sul ricatto altrui (che è figlio della necessità)". (Intervista Apocrifia rilasciata a Mauro Marchesini)

Il "senso" del fisico esercita una sorta di naturale attrazione sul comportamento istintivo: comportamento che è anzi la caratteristica dei tipi di Penn e li spinge alla distruzione; traiettorie seguite, nei punti più alti, con un impeto sincero, un fiume di idee che prendono forma visiva. (L'emozione comunicata allo spettatore dal rincorrersi dei temi destruttivi trova però origine a un livello più alto che non la genesi di un impulso: quello della sistemazione razionale, che Penn non è artista a caso.) "La verità del suo cinema nasce dall'incontro-fusione tra mito, melodramma e patologia da un lato e sottile penetrazione psicologica, delicato intimismo, dall'altro: che è poi il confronto di cultura e natura, il dialogo acceso dall'istinto e dall'intelligenza. Tema obbligato del cineasta che cerca con lucidità l'immagine della vita." (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

Il numero praticamente infinito di risposte disponibili per gli stimoli dell'esperienza, fa sì che l'uomo di Penn sia costantemente lacerato da opposte tendenze e da queste condotto a una soluzione tragica dell'esistenza. Soluzione che non si identifica con l'annientamento, troppo strettamente avvolti da una trama di simpatia sono i suoi personaggi, la vita va vissuta perchè questo è il significato della nostra condizione, anche se dietro l'angolo è sempre in agguato la paura di un Kafka.

FURIA SELVAGGIA

"Ho tentato di tener conto del mito della morte facile . . ." (A. Penn)

"E' un western privato, velenoso, irregolare per impostazione e nervosità stilistica ed un rapporto regista- personaggio impietoso come il taglio di un'autopsia. Il referto dell'autopsia parla di autodistruzione, fatalità, solitudine, narcisismo. Come tutti gli attori della nuova generazione americana, Paul Newman, il fuorilegge travolto da un'"asce-tica" missione vendicativa, è prima di tutto una presenza biologica e la camera di Penn forza il mito di Billy Kid scavandone gesti e apparenze al di là di ogni piramide di signifi-cati e motivazioni. Eppure le accoglienze ad un western tanto ricco quanto testardamente personale come "Billy Kid" furono, ad eccezione di qualche voce isolatissima, o dimesse o falsamente sorprese. Si parlò di contaminazione impossibile fra purezza di un genere e variazioni private, robustezza di una tradizione linguistica e prepotenti sforzi formalisti." (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi.)

Penn ha strappato Billy (William) Booney alla storia minore; al mito dei comics e al feti-cismo degli ammiratori; i turisti fecero per anni la coda davanti al suo dito omicida, con-servato nell'alcool. Eroe dei margini, chiamato all'omicidio dalle emozioni, Billy procede contro la corrente dell'epica, in un clima appiccicoso e "romanzesco". Questo animale selvaggio, questo bambino mostruoso che prende coscienza via via di sé e del Male incarnato che lo circonda, scarica nella pistola la sua rabbia, che è volontà di es-primersi ancor prima che di vendicarsi: dalla sequenza iniziale, singolarmente impietosa, in cui Billy appare poco più che un m'oto idiota, la sua vicenda si dipana inesorabile nel-le mani di una maledizione esistenziale. Essere solo, è il destino dell'Eroe.

In una società di uomini guerrieri, tra meschini contorni di donne, l'amicizia virile assu-me il tono della liceità e dell'ingenua passione (la cecità consueta del censore ha lavora-to di forbici). "L'omosessualità latente o dichiarata è sicuramente fondamentale. Qui la dif-ficoltà d'essere, l'incapacità del nomade o del sognatore di adattarsi diventa una specie di maledizione che si accolla all'errante la cui vita resta solo un'avventurosa attesa della morte" (Henri Agel)

Di contro a Billy è oggetto della sua devozione, sta Tunstall, una sor'a di Omero saggio e ammirevole; è ucciso subito (quasi fosse impossibile e vietato dalla storia l'equilibrio tra istinto e coscienza) prima che possa divenire quello che sia avvia ad essere: un padre putat-ivo. Il suo assassino rade al suolo ogni possibilità di sviluppo futuro per Billy e ne sca-tena la vendetta che è necessità psicologica e al tempo stesso testimonianza d'affetto. Dalla decisione di uccidere - e dalla morte di Morton Brady - esplose la reazione a catena della violenza: elemento che Penn padroneggia con sicurezza assoluta. I bravi cittadini che si scatenano in una gara insana alla distruzione precedono quelli de "La caccia": la crosta della rispettabilità è sempre pronta ad eruttare un magma incandescente. E tuttavia mi pare, pur tenendo conto dei diversi momenti storici, che qui Penn abbia maggior stima dei valori della società che rappresenta: valori che si vanno sempre più deteriorando nelle altre opere, sino a tingersi del colore della denuncia in "Gangster story". Citerò come documento le noz-ze di Garrett, esemplificative di uno stato di equilibrio necessario (o per lo meno non ne-gativo).

La società rappresentata vive tuttavia sotto il segno della precarietà; l'ordine si regge su cardini consunti: il poliziotto ausiliario Joe Grant anticipa l'Hamer di "Gangster Story". La tacca sulla sua arma è un indice rivolto al fascino dell'omicidio, più significativo ane-che se meno clamoroso, della provocazione che lo stesso Grant rivolge a Billy. (Ed è anche a questo giocare con le armi che si può collegare, elementarmente, l'impotenza parziale di Billy e Clyde: "Questo è forse far della psicologia spicciola, ma si può credere che le per-sone che vivono molto c-on la pistola in mano abbiano un problema sul piano sessuale" (A. Penn)

La tensione sottoranea che serpeggia nel film è mirabilmente espressa nella sequenza delle nozze di Garrett, ottenuta per accumulo di frammenti e spostamenti continui del centro d'at-tenzione. Da un lato due vite che si reggono sugli impulsi, Billy e Charlie - il dolce Charlie che uccide per gioco - dall'altra Garrett e i suoi benpensanti (la sequenza inizia con una composizione "di gruppo" in posa per il fotografo). In mezzo Hill, che si protesta innocente della morte di Tunstall (ma era proprio lui che armava la pistola prima dell'assassinio);

la stasi raggiunta è solo momentanea, spezzata dall'urlo di Billy e dagli spari di Hill: la quiete dell'avvio cede al disordine e alle grida di paura di donne e bambini.

Sulla fin e incombe la stella della sconfitta: Billy è incalzato dall'evidenza di quel che ha fatto a Tom, a Charlie, a Hill, a Celsa; è difficile distinguere, fra i morti, gli amici dai nemici. Sulla spinta di un'evoluzione inarrestabile che lo conduce perlomeno alle soglie dell'autocoscienza, Billy riconosce l'impossibilità di affidarsi ad un'esistenza puramente organica od alle pagine della leggenda, cui la sua dignitosa miseria si rifiuta. Il suo gesto supremo, il suicidio per mano dell'amico, ha la medesima nettezza di quello del samurai di Melville e la tragica necessità di una storia antica.

- o - o - o - o - o - o -

ANNA DEI MIRACOLI

"Il film sembra trasferire nella
casa della Keller i modi del western.
Si saluta la sua prima parola come l'ar-
rivo dei nostri . . ." (G. Grazzini)

"Soltanto con il suo secondo film "Anna dei miracoli" Arthur Penn si è procurato una sorveglianza speciale anche da parte della critica senile e sbadata che ormai lo rincorre con l'attenzione e (e l'intelligenza?) minuziosa dovuta indubitabilmente agli "autori". Con "Anna dei miracoli" Penn conferma in modo clamoroso le speranze dei pochi entusiasti e sblocca la miopia dei molti indifferenti. Intanto si chiarifica e acquista tratti espliciti la sua passionalità narrativa che lo fa essere prima di ogni altra cosa un narratore insistito e febbrile di parabole corporali. E il termine parabola deve proprio essere inteso nel suo significato spaziale, dinamico, cinematografico insomma.

L'antagonismo Ann-Helen, l'educatrice di fronte alla sordomuta, inteso come scontro tra comportamenti contrastanti (duello presente in ogni opera di Penn), impone al film un'affascinante successione di scatti e arresti, apparenti movimenti gratuiti e soste accidentali. Quello che avrebbe potuto essere un manifesto inutile di cinema spiritualistico è diventato un esempio geniale di racconto in chiave di psicologia comportamentista. Di più con questa opera Penn realizza uno dei suoi film più decisamente onirici, dove cioè il suo gusto visionario lavora in una direzione metaforica (il passaggio dall'attività alla "possibilità" di vita, dai sensi alla parola, dalla biologia alla coscienza), incalzando pelli, superfici e spessori di persone e oggetti". (Ubuho Marchesini e Gaetano Stucchi).

Un dramma di opposti, che si attirano e respingono per tutto il corso della vicenda sino a riconoscersi identici: la vista di Helen che procede brancolando verso casa suscita in Anna l'angoscioso ricordo di sé stessa che, staccatasi da un gruppo di folli, grida disperata: "voglio andare a scuola". Passato e presente si sovrappongono sino a riconoscersi i medesimi contorni.

Sulla base di una nota dominante (che è l'affermazione dell'energia vitale, non la storia irridente di un "miracolo") Penn gioca il suo tema più scoperto: l'estasi della conoscenza di una realtà inseguita senza soste e, in sott'ordine, la analisi di un rapporto umano. Profondamente attento ai moti elementari di anime e corpi, Penn ha sfiorato con suprema indifferenza il rischio sempre presente del peggior naturalismo. In più c'era l'impresa di trasformare in cinema la materia teatrale. "I mezzi impiegati sono quelli del teatro. La costruzione delle scene, la loro progressione verso un parossismo drammatico, la vitalizzazione della recitazione, la tipicizzazione dei personaggi di secondo piano per far risaltare l'affrontarsi di Anna e Helen è teatrale. A furia di essere teatrale Penn riscopre il realismo. Non è forse "realista" la scena in cui Anna riconquista fisicamente Helen destandone la gelosia? Si sente il peso della notte, il peso delle cose, il peso del sonno sulle palpebre del he-gretto. L'importante non è certo l'equilibrio tra documentario e spettacolo, ma la fusione a un livello di slancio creativo: qui questo livello è raggiunto. Non si può amare il film senza averne subito le pulsazioni liriche, i salti dell'inconscio, i lampi visionari. Penn trionfa nei tempi forti, ma anche al di fuori di essi il lirismo puro trova la sua via: penso al campo lungo fisso, quasi una foto, che rappresenta Anna che veglia su Helen e alla canzone che si leva. Penso anche a quel saggio di tenero umorismo in cui l'istitutrice dove so-

quire Helen nel ruscello e, per una volta, imitarla." (Claude Jean Philippe)

Il dramma della conoscenza è un dramma di idee e di gesti: scavalcando il simbolismo (acqua-terra-albero...), lo spessore visivo di "Anna dei miracoli" è anche maggiore e più rigoroso che in "Furia selvaggia". Superato il melodramma, la lucida accelerazione impressa alla lotta tra Anna e Helen conferisce allo spazio e al tempo la perfezione suprema della misura e della durata.

"Gli altissimi risultati espressivi cui egli è pervenuto ("The miracle worker" è forse un capolavoro) dipendono almeno in parte dalla "inverosimiglianza" della vicenda raccontata. Vogliamo cioè dire che la scelta del melodramma come genere ha in Penn lo stesso valore che in Minnelli permette di disporre di vicende che, senza essere assurde, pongono gli esseri di fronte a situazioni-limite che impongono scelte-limite, quelle appunto che possono metterlo a nudo, rivelandone l'essenza, esprimendone la verità. Il melodramma come genere ante pone la passione e l'azione al sorgere della passione e all'esitazione che precede l'azione: contano i punti fermi più che le pause, al nulla si preferisce il dolore. Il melodramma così inteso rischia spesso di individuare un modo di vedere la realtà e un linguaggio diretto, e di abbracciare perciò una parte non indifferente del cinema contemporaneo. Comunque, Penn ha avuto il coraggio di bruciare ogni esitazione e di giungere al cuore di certi problemi, la pietà, la violenza, l'ostinazione, la conoscenza, l'amore, mettendo gli esseri a nudo." (Adriano Aprà)

La conquista immediata della parola è per Helen resa impossibile dall'assenza dei mezzi, ma ella ha, su Billy, angelo decaduto come Bonnie e Clyde, un vantaggio: quello di aver conservato incorrotta, nel buio del suo silenzio, la tendenza al perfezionamento dell'esistenza, alla comprensione del mondo. Questa tendenza si fa ipertensione, sino ai limiti dello scoppio: la sua bocca si spalanca dolorosamente, la sua mano colpisce il volto della madre quando si rende conto, col toccarne le labbra, che tra questa e il padre ha luogo una comunicazione da cui ella è esclusa.

Anna, l'ho già accennato, è una Helen cresciuta: più che una santa è - o si crede, il titolo stesso mi pare velato di ironia - Dio o Demiurgo: la scintilla dell'espressione scocca per gradi in una atmosfera di intelligenza (intuizione) ed amore (non quello pietosamente dannoso dei genitori), in cui l'ordine fisico (la lezione del cucchiaino) precede necessariamente quello mentale (il concetto dell'acqua). La corrente che unisce i due poli procede nei due sensi; Helen soddisfa via via il desiderio di maternità (cioè di sicurezza, di completamento) di Anna: alla fine Helen è sua figlia. Ai dubbi del Cap. Keller che Dio non voglia un destino diverso per Helen, Anna risponde: "Io lo voglio.": affermazione che è in parte il risultato di una durissima esperienza di vita e in parte una volontà di affermazione che viene alla superficie: gli occhiali scuri che Anna inforca la dicono lunga sulla sua insicurezza nei rapporti con gli adulti. Per Anna, Helen è anche il "doppio" del fratellino Jimmy, dalla cui morte ella ha ricavato un confuso, ma doloroso senso di colpa; stavolta non può fallire non solo perchè tentata dalla grandezza di una nascita (o resurrezione), ma anche perchè, attraverso la funzione vicariante di Helen, riuscirà a trionfare delle proprie disgrazie.

L'accostamento della figura di Anna a quella di Billy The Kid può apparire arbitrario, poichè i risultati sono da un lato creativi, dall'altro distruttivi. Tuttavia entrambi conoscono un intento simile - far qualcosa di giusto o di nobile - hanno la medesima ostinazione ed una cecità parziale, soprattutto di sè stessi, che li accomuna; il farsi Dio di Anna equivale al farsi Legge di Billy. Poco conta che l'esito sia in un caso felice e nell'altro tragico. "Un'affinità provocante stringe l'attore e il creatore. Entrambi hanno un bisogno acutissimo (sul suo rovescio potremmo rintracciare le fattezze della colpa) di un'area d'ascolto, o espansione, ma restano tutti e due irremediabilmente sospesi nel cerchio di una prestazione privata e non partecipabile." (Intervista Apocrifa rilasciata a M. Marchesini)

Non v'è traccia di sentimentalismo in Penn, che pure ha dovuto trattare una materia così appiccicosa: ci resta l'impressione terribile che queste prove di coraggio, queste "conquiste", siano solo legate all'impossibilità definitiva di condurre una vita "normale". Né d'altro canto v'è falso pudore, o dissimulazione della portata emotiva, che è vastissima ed anzi volutamente ingrandita (si pensi alla recitazione "gridata"); le lacrime, se vi sono, sono però le più pure: quelle della ragione.

MICKEY ONE

"Quel che volevo dire, in "Mickey One", è che viviamo in un'epoca di violenza." (Arthur Penn)

"Novella esemplare sulla paura e sulla frustrazione contemporanea, "Mickey One" (l'incubo lungo di un attore di varietà incalzato da un inspiegabile senso di colpa), è il testo di Penn più sfrenato, libero, "evasivo" che sembra spostare ad uno stadio pre-creativo (quindi non risolto, quindi confuso) le ambizioni più latenti e intraducibili del regista." (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

"Mickey One" è il più difficile da amare e da capire: la serie di scivoloni, o almeno di incertezze, che abbondano dall'opera, trovano la loro giustificazione nel furore creativo, quasi un delirio del regista. "Mickey One" è infatti il più "libero", meno "controllato" e più "voluto" dei film di Penn, il più amato, forse, come un figlio infelice. È anche quell'opera autobiografica, quasi una confessione pubblica, e insieme una professione di fede, che ogni autore a un certo punto della carriera fa, o sogna di fare. "Che Arthur Penn sia un autore poco attratto dalla fenomenologia del presente lo dimostra soprattutto il suo testo segreto per eccellenza, voglio dire "Mickey One". In esso ritroviamo alla quota massima di sepoltura (preziosa appunto perché involuta) alcuni connotati del cinema di Penn e, prima di ogni altro, la scelta di una scrittura obliqua, cioè fortemente metaforicizzata. Il discorso rifiuta la leggibilità di primo grado per sistemarsi su valenze ulteriori (il riconoscimento dell'io, lo spettacolo riflesso, l'autoritratto del creatore) ed immergersi in una serie di tragitti (esterno-interno, gesto-tragedia, corpo-destino) che fanno dimenticare progressivamente le radici americane di Penn (la pesante fisicità, l'azione trainante della messa in scena, la concretezza compartimentistica) e mettono in evidenza la sua vocazione per l'apologetica atemporale e irreversibile.

Mickey è un emblema e insieme l'avventura di un emblema: parte da fragili dimensioni contingenti per negare in fretta ogni riferimento all'universo presente; la fase (è forse il termine più adatto ad indicare la qualità energetica di questo ansimare) che attraversa è dinamica e compiaciuta, condizionata da un moto (quello della fuga) e da un seme angosciantissimo (la colpa nascosta, ma testarda).

Da "Billy The Kid" Penn ha derivato il modo strutturale della persecuzione e l'impasto stilistico disperatamente lirico, da "Anna dei miracoli" la grana onirica dell'immagine e la claustrofilia amata e respinta. "Mickey One" radicalizza a un livello di totale soggettivismo qualunque impronta precedente e ciò grazie a due procedimenti: l'uso esasperato e globale della prima persona (Penn "si dice" fino ai limiti dell'autobiografismo) e la funzione anche metalinguistica che tocca il monologo di Mickey. L'ambivalenza scorre quindi dalla densità di una metafisica plastica (la nostalgia di una fisionomia perduta, la colpa immanente e l'esistenza "corrotta") alla meditazione-confessione dell'autore sul suo cinema, sui suoi mezzi e sul pubblico che assedia lo spettacolo.

Ogni direzione è una corsa a ritroso per risalire a un'origine cancellata o dimenticata. Prima che di mete è giusto parlare di aspirazioni frenetiche e ossessive, la cui coagulazione momentanea può accettare il marchio del "fine assoluto" senza però far scomparire la vera, latente urgenza che occupa la zona più intima del personaggio: la ricerca dell'identità come maledizione e domanda limite. Allora le fughe saranno altrettante evasioni nell'ignoto, oppure implacabili sezioni del vagabondaggio tra distinto e indistinto. "Mickey One" trascura le piste false e comunica con evidenza (sia pure impiantata sullo spessore cifrato del testo) la genesi inconscia, traslata e notturna dell'universo di Penn. Mickey è la golosissima matrice, la cellula gigante da cui si staccano i frammenti diurni e controllati che ci "intrattengono" con maggior compiutezza, ma con minor fascino isterico." (Mauro Marchesini)

A un certo livello, è un'opera kafkiana: vi si incontra lo stesso terrore d'essere esclusi dalla società de "La Metamorfosi", la presenza costante di una dimensione "diversa" che schiaccia l'uomo e le cose rendendoli assurdi e ridicoli, la macchia oscura del divino, avvertito più come vuoto esclusivo che come rifugio accogliente. (Il confronto non si pone naturalmente sul piano della poesia.)

Il film è ricco di stimoli e di fascino: ma, scrivendolo a vari livelli, Penn non è riuscito, come in "Anna dei miracoli", a conciliare simbolismo e naturalismo, eludendoli entrambi: cito l'"Artista" (che sembra uscito dal peggior Fellini) e la corporea Jenny; cito

Mickey vilipeso e battuto dai vari portieri di night-club, ciascuno col suo costume (le False dei Falsi Valori?). Bisognerà però ricordare, a proposito dell'Artista, il tema dell'Arte: la macchina "SI" che esprimendosi si autodistrugge - la repressione operata dai pompieri - il sussulto finale di limpido moto.

Il percorso della parabola fisica di Mickey coincide qui con la ricerca dello stile: infatti la concitazione narrativa, il montaggio brutale, lo sguardo febbrile della camera (che è spesso quello di Mickey), l'enfasi interlocutoria, il ritmo frammentario sono la spia di un'incertezza di scrittura che di rado trova la sua sistemazione. (Singolarissimi, anche se non nuovi, gli "scarti" espressionistici: si vedano gli interni sordi e macerati.) Penn rovescia addirittura il suo abituale modo di procedere: partendo da una concezione astratta, cerca di adattarvi gli elementi concreti della "storia" (lui che di solito scopre l'universale esplorando un mondo fittissimo di particolari).

Mickey, come Billy The Kid, come Bonnie e Clyde, è un personaggio "popolare" (un uomo da night-club), ma non riesce a far combaciare l'immagine pubblica con quella "privata" di sé stesso: nè è certo, tra queste e infinite altre, quale sia quella "vera". Il dubbio sistematico ("A chi appartengo?") la ricerca di una soddisfacente norma di comportamento, lo spingono a un'indagine che si rivela ben presto illusoria e fallimentare: chiusi nel loro guscio i simulacri dell'esistenza si respingono come palle di gomma. All'inizio Mickey amorgia sullo sfondo di un brutale pestaggio, che ha appena "osservato". (Della partecipazione "tattile" dell'uomo all'uomo è rimasto qui solo l'elemento visivo.) Le labbra di donna premete sul parabrezza sono mozzate dal tergicristallo di Mickey. La nave dell'egoismo solca un mare oscuro di minaccia e di paura. Qualcuno o Qualcosa insegue Mickey: chi sono "loro"? La Società o l'Autocoscienza, o entrambi. Visi ignoti che osservano, chiamate misteriose al telefono. La Paura è la condizione esistenziale ("Hai paura, Mickey?" - "Sì, ho paura fin che vivo".) Davanti a una luce accecante che gli nasconde lo spettatore silenzioso, Mickey tenta invano una carta che pare suprema (e inutilmente masochistica). Chi si nasconde nel buio e perchè Mickey si esponga così al fallimento non lo sapremo mai: il mistero si intinge nell'ambiguità. "Se uno si interroga sulla propria esibizione scoprirà che i mezzi adoperati per costruire quell'oggetto particolare (il cinema ovvero lo spazio del masochismo privato) debbono essere negati per poter almeno tendere alla sincerità. Allora la ricchezza inventiva dei gesti di Mickey è un semplice espediente di civilissimo showman, le "variazioni" della sua voce allucinata sono soltanto prodigi tecnici e gli occhi stralunati non sono che esercitati richiami all'attenzione dei suoi spettatori. E quindi il cinema che parla attraverso il suo monologo è condannato all'inutilità ingombrante, ma attraente e imprevedibile, della macchina YES... Le pare strano che lo stupore sia consapevole della propria fragile ossatura e della propria irrimediabile futilità?" (Intervista Apocrifia...)

Più convincente è la sequenza del cimitero di automobili: sullo sfondo dei relitti che testimoniano della civiltà industriale, instabile e onnivora, Mickey corre, sospinto dalla paura della polizia (che ricostruisce un omicidio), delle cose (le macchine demolitrici) e di sé stesso (ha appena bruciato la sua tessera di previdenza): l'angoscia si fa finalmente corporea (e corporea), il simbolo si cala in immagini convincenti.

"Mickey One" andava fatto, non foss'altro che per precisare certe preoccupazioni di Penn e il suo retroterra culturale. Ed è un preziosissimo, ideale catalogo dell'"opera omnia" di Penn.

- o - o - o - o - o -

LA CACCIA

"Non amo battermi, ma lo spettacolo di un combattimento mi affascina..." (Arthur Penn)

"Apparentemente molto più freddo e distaccato è "La caccia", discesa nell'inferno e nelle affezioni morali e psicologiche di una cittadina del Sud. Il film è un'indagine lentissima, fecondata però da una pesante voglia esplosiva, su di una catena di gesti che conducono alla distruzione (la morte di Bubber) o alla negazione (la partenza di Calder). La vittoria finale della violenza sigla di nuovo il predominio spettacolare dell'irrazionalità umana sul bisogno d'ordine e di chiarezza." (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

"La caccia" segna il ritorno a immagini più concrete e palpabili, direi più tipiche di Penn e del cinema che rappresenta. Non a caso contro il film si sono accaniti i critici del contenuto e quelli del "realismo" (sembrava d'esser tornati ai tempi di Caravaggio). Né d'altra parte, mi interessa molto più che come dato di cronaca il fatto che Penn abbia sconfessato il film, irritato per le interferenze della produzione in fase di ripresa e di montaggio: dall'incontro con l'odiosa macchina hollywoodiana (o con la propensione per lo spettacolo di Sam Spiegel) è nato infatti il più bello, e almeno il più completo dei film di Penn.

Non è neppure esatto parlare di film sociale, almeno in senso stretto, né di denuncia limitata all'America del profondo Sud (anche se i riferimenti alla situazione socio-politica, al problema razziale, alla morte di un Lee Oswald sono chiari e precisi). "La caccia" si situa a un livello più alto di speculazione: lo sguardo di Penn abbraccia un panorama universale dove la violenza, non più controllata (o repressa) dalle convenzioni socio-morali e splende con inesausta forza dirompente. La violenza è anzi divenuta il modulo conoscitivo primario dei protagonisti. Come monoliti crudeli essi si scontrano, si strofinano sino a coprirsi di micidiali cariche che troveranno alla fine il loro innesco.

Non siamo lontani dalla tragedia classica: rispettoso delle tre unità (tempo-luogo-azione), serrato in una sceneggiatura ancora più rigorosa che in "Anna dei miracoli", Penn utilizza un linguaggio tanto semplice e scarno da riportarci alla passata purezza di un Eschilo. La quiete finale (a parte ogni altra considerazione di tempi e proporzioni che il paragone suscita) è qui però solo temporanea: più la stanchezza dopo uno sfogo bestiale, che la certezza di una purificazione ottenuta per via drammatica. Su Calder che lascia la città, ove anche l'aria è ormai irrespirabile, passa almeno l'ala del dubbio: che non ci sia un altrove, né che all'uomo sia data altra possibilità (addirittura conoscitiva, dicevo sopra) fuori della violenza. Il gioco delle opposizioni, pur decantato a più alti livelli, si attua solo attraverso lacerazioni sanguinose.

Secondo il suo stile, Penn procede accumulando immagini, come parti di un puzzle, di un immenso mosaico che via via si precisa: l'incendio finale è solo il polo d'attrazione su cui si coagulano i temi espressi in tutto l'arco della storia. Che appena grattando la faccia della comunità si trovi il marcio, lo si capisce sin dall'avvio: il molto onorevole Val Rogers è reso dalla lebbra del denaro come l'ultimo negro, o l'ultima delle ragazze che credono di rispettarlo e adorano il dollaro. (Si segua con attenzione la finissima sequenza della banca.) Persino il mito del sesso è declassato dalla fame del denaro e del "valore" sociale (l'adultera Emily Stewart nei rapporti con il marito, con l'amante e con Val Rogers).

L'indagine segue tre linee parallele, convergenti alla fine: i tre party (di Rogers, degli Stewart e degli adolescenti), che tendono alla liberazione violenta delle forze setterranee. Nel party di Rogers la pellicola di rispettabilità, tesa dal danaro, è più spessa e anche più crudele: ricordiamo il discorso per la fondazione del college ("Solo con i libri l'uomo può essere libero." - e la "cultura" degli onesti cittadini è un cumulo di ambizioni materializzate nel plastico), il matrimonio d'interesse voluto per il figlio da Val, la volgarità paludata di situazioni e battute. (A distanza, il fuggiasco Bubber è intrappolato da questa ragnatela elastica e, impotente, scaglia fango su un'insegna di Rogers.)

Forme più nevrotiche e meno controllate affollano il party degli Stewart: a un gradino sociale inferiore la tentazione delle forme distruttive è più forte e palpabile, ma altrettanto elusiva (come terapia) delle "buone" maniere. Per inconscia virtù imitativa, i giovani che "festeggiano", giocano sull'orlo dello stesso vulcano.

A questa comunità repellente si oppongono senza successo lo sceriffo Calder e sua moglie Ruby, uniche presenze "positive" del film; conscio di sé e dei suoi limiti, Calder pare l'unico a muoversi senza difficoltà nel labirinto della corruzione: non a caso il suo è l'unico matrimonio "felice" (ma la mancanza di figli getta su di esso l'ombra nera dell'incompletezza). La presenza di Ruby, meno corposa, è però determinante in alcuni momenti chiave del film. Dietro le sbarre ella assiste alla violenza di Val (prima morale, poi fisica) sul negro Lester imprigionato; dietro una porta chiusa (ancora il tema dell'esclusione e dell'impotenza) "sente" il pestaggio del marito; e infine interviene quando Calder, vittima del contagio, percuote ciecamente l'uccisore di Bubber. "Sarebbe stato così facile far credere che la violenza di Calder sia giustificata, come nei western tradizionali l'eroe che si è opposto alla violenza alla fine mette mano alla pistola con la piena approvazione degli spettatori;

l'orrore di Ruby, l'intera presentazione della scena, ci sottraggono a tale reazione. La sequenza ci presenta contemporaneamente la caduta dei valori su cui Calder si è finora retto, la sua resa a tutto ciò contro cui si è battuto e l'orrore personale della perdita di dignità di un uomo di eccezionale integrità." (Robin Wood)

Diversa da quella dei Calder (dai quali solo la sicurezza della comprensione reciproca allontana il peso di una sconfitta totale) è la "moralità" di Anna, Bubber e Jake; amici fedeli l'un l'altro, malgrado la sofferenza di un doloroso rapporto a tre (mi viene in mente il tema bellissimo di "Jules e Jim"), essi oppongono all'asfissia del calcolo il lievito degli impulsi naturali (significativa la sequenza di testa, in cui i fuggiaschi agiscono su uno sfondo naturale e gli inseguitori su quello sgradevole della civiltà industriale). La prova durissima stringe, anziché allentare, il loro legame: opponendosi al conformismo, Bubber accetta l'amore tra Jake e Anna come il frutto "naturale" (e quindi lecito) di una attrazione biologica. "Si equivoca sul discorso portato da "La caccia" prendendo per nucleo lo sceriffo, che di diverso dagli altri ha solo il fatto di vivere nel tempo sbagliato e di avere un aspetto meno repellente, non comprendendo il senso di quel triangolo, i cui lati sono l'essere uomo scaraventato in un mondo non fatto per l'uomo; legame che è una forza e non una debolezza per i membri (due uomini che nel mondo trovano una sola donna e una donna che trova due uomini)." (Giorgio Ciucci)

L'apice de "La caccia" è terrificante: sullo sfondo del cimitero d'automobili (usato in senso drammatico) si scatena la follia collettiva; crollato persino il mito del denaro, l'uomo resta solo con il suo terrore ed i demoni che invano aveva tentato di esorcizzare. Alle creature di Penn non è data via di scampo, per loro non esiste neppure una evasione onirica: la realtà vince sempre sul sogno e il sonno, quando viene, genera mostri.

- o - o - o - o -

GANGSTER STORY

"Nella mitologia del West, l'automobile sostituiva il cavallo come simbolo del fuorilegge." (Arthur Penn)

"Così come "Billy Kid" era stato un intervento su materiale mitico (un genere ed un personaggio con patina favolosa) l'ultimo film di Penn, "Gangster Story" opera sulla cronacaballata-mito di Bonnie e Clyde per inseguire soprattutto le avventure, le fatali evoluzioni di due corpi destinati al massacro glorioso e alla fine cruenta. Riemergono qui con limpidezza didattica alcuni temi (la condanna alla solitudine, la forza degli umori e dell'incoscienza, la violenza come modulo esistenziale) e alcune costanti stilistiche (recitazione sovraeccitata, montaggio ansante, materia esposta e ferita) del precedente cinema di Penn, corretti comunque da una leggerezza e da un'ironia insolite per questo autore.

Indubbiamente Arthur Penn condivide col cinema d'azione americano alcuni contributi (il culto dell'avvenimento, il gesto scrutato perchè riveli verità sepolte, il fatto quale protagonista della messa in scena), però ignora del tutto la pulizia e la nettezza di Hawks o di Huston perchè il suo espressionismo compiaciuto fa balzare in primo piano la sensualità estetizzante dell'epidermide analizzata (è il suo marchio europeo) e la forsennata prepotenza degli umori inutili (sdegno, gratuità, irritabilità). Le sue parentele più lecite sono semmai il cinismo di Aldrich, la morbidezza nevrotica di Kazan, il masochismo di Fuller." (Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi)

Di Bonnie e Clyde, banditelli degli anni '30, s'è impadronita la mitologia dei consumi, facile agli entusiasmi e alla sazietà (già si vedono nelle vendite a metà prezzo gli abiti a doppio petto e i cappelli a falde larghe). Per fortuna la poesia non conosce (o non dovrebbe) la moda e il film di Penn è anzitutto opera di poesia; abbastanza casuale d'origine (la regia fu offerta, tra gli altri, a Godard), il film si colloca, in posizione privi-

leggiata, nel filone dei film di gangster; ma è a distanza siderale da film come "Scarface" (o anche dal recente "Massacro del giorno di S. Valentino" di Corman). Se nella situazione "classica" il gangster è un fenomeno anomalo e amputabile di una società fondamentalmente sana, qui l'ottica si rovescia, chè, se proprio vogliamo metterla in termini di giudizio, Bonnie e Clyde sono i meno guasti nel mondo che li invischia. Basterebbe pensare a come Hawks trattava i suoi gangster, esseri diminuiti da tenere a distanza (la sigla stilistica è il campo lungo, o medio) e come Penn ci coinvolga (anche narrativamente) in una partecipazione affettiva ed emozionale; la sua camera fruga spesso (primi piani, dettagli) nel cuore del personaggio. Anche la dichiarata influenza della "nouvelle vague" (se pure mi sembra legittimo e stimolante un accostamento a "Pierrot le fou") si ferma alla superficie dell'opera: lo stile di Penn (l'alternarsi del moto frenetico al rallentato o all'immobilità, il frammettersi liberissimo di eventi diversi, la manipolazione intensa di fotografia e colore, il ritmo vitalistico) si coagula su uno scheletro di coerenza straordinariamente compatto.

Il film è datatissimo di tono persino "documentario", ma una lettura a questo livello sarebbe risibile. Mediocri e laide furono le esistenze dei veri Bonnie e Clyde, nè possiamo credere a un mito che abbiamo visto costruire pezzo per pezzo. Penn si tuffa nel particolare, nel dettaglio d'"epoca" proprio per garantirsi gli stimoli sufficienti a una visione universale e critica. Il pericolo sta proprio qui, nel tenere l'opera lontana e sterilizzarla come un pezzo d'antiquariato.

Esiste, naturalmente, il gioco delle opposizioni: Bonnie e Clyde sono la parte irrazionale di una società le cui regole nascono da repressioni antiche; se vogliamo, lo sport nazionale della violenza, magari legalizzata (noterò di passata la scarsa simpatia che Penn ha sempre dimostrato per "le forze dell'ordine") è l'eredità più diretta dello "spirito della frontiera". E quella società ha puntualmente soffocato i suoi figli troppo vivaci come bastardi: è per l'esser troppo spontanei e carichi di energia che Bonnie e Clyde sono votati alla distruzione. Ma la loro forza sta proprio nell'esser tanto vivi, sregolati fino all'irresponsabilità e totalmente liberi da ogni restrizione; la loro pazza corsa di meteore incandescenti, sul ritmo autoironizzante del banjo, solca un mare morto: campi deserti, banche e negozi chiusi, uomini senza lavoro e rallentati nelle funzioni biologiche (lo straordinario campo di vagabondi, i parenti di Bonnie). E, in secondo luogo, essi hanno la compattezza e l'impeto doppio che proviene dall'essere una coppia. "Che bella storia d'amore è, intanto. Raramente succede di seguire così da vicino l'evoluzione dei rapporti all'interno di una coppia e contemporaneamente quella dei due personaggi. La parabola di Bonnie è la più esplicita. Presentata nelle prime inquadrature come una "cagna" uscita da una pagina di Caldwell, è sgradevole, sciattona nella sua sensualità volgare. Una serva, appunto. Comincia a cambiare dopo la scoperta dell'impotenza del ragazzo, come per un oscuro transfert di tenerezza. E arriva, attraverso scatti d'umore e inquietudini e abbandoni, al bellissimo primo piano finale quando, un attimo prima del massacro, guarda dolcissima verso Clyde attraverso il vetro dell'automobile: è uno dei più espressivi sguardi di donna innamorata che si siano visti di recente." (Morando Morandini) "In "Gangster Story" continua il discorso sulla violenza che impregna il mondo dell'uomo, tollerante dei suoi periodici carnevali di sangue; è la base della tematica attuale di Penn, per cui, soffocato da "moralità" e mentalità che lo rendono impotente, l'uomo può concepire, con candore impensabile, omicidio e rapina come momenti ludici della vita. E' il mondo del mito di Jess il bandito, di Billy The Kid, di Dillinger, di Al Capone, derivato dalla tradizione del "Go West" e del "Self Made Man"; è un mondo assurdo anche per i due banditi, che trovano una dimensione umana in un mondo che ha bisogno del loro massacro per continuare a vivere nella sua "gloria" (di grattacieli e coca-cola). Bonnie e Clyde scoprono un momento di vita, ma perdono tutto senza capire perchè; per chiudere un gioco, ma perchè?" (Giorgio Ciucci)

Sarà bene tener presente a questo punto che Bonnie e Clyde sono assimilati agli eroi "polarari", mantenendo costante la legge dell'impulso spontaneo e non codificato (la ballata); ma intanto Penn ci tiene lontani da un'adesione troppo intima (sono tanto simili a noi - in quanto ne è scoperchiata l'umanità - ma pure così diversi) e da un'enfatica celebrazione (il dolore fisico, che fa sempre tanto male nell'opera di Penn, è la conseguenza dei loro atti). L'avventura iniziata per gioco diviene tragedia (la volontà di staccarsi dalla realtà è un'ipotesi assurda, verificata nel sangue). La libertà di comportamento è forza distruttiva che invoca una nemesis. La "normalità" dei due li isola da ogni forma di

"normale" esistenza. Basti seguire attentamente il rapporto con Eugene e Velma, rapiti e momentaneamente contagiati e il monito costante della presenza di Blanche e aver presente l'incontro di Bonnie con la madre: immersa dalla fotografia in un'atmosfera di sogno, la sequenza ci presenta il ritratto-ricordo di una società rurale vecchissima che appare ir-reale allo sguardo, pure disperatamente nostalgico, di Bonnie.

L'evoluzione di Clyde, che ha tratti meno sfumati di Bonnie, prosegue sullo stesso tempo (direi più fisiologico che psicologico) della compagna. Nella medesima tenerezza, conosceranno entrambi il desiderio di una esistenza "stabile"; Clyde, nel suo entusiasmo di ragazzo parla di matrimonio, ma è incapace di rinunciare alla sua nuova e "grande" identità: la misura leggendaria che gli pare di avere acquisito (i giornali, la poesia di Bonnie) gli assicura la potenza virile tanto desiderata. Se anche non mi convince del tutto, non foss'altro che per la mancanza di una limpida maturazione, la sequenza del loro accoppiamento è bellissima: dopo la comunione del sangue, la comunione dei corpi sigla il loro completamento. Lo sparpagliarsi dei pezzi di carta è il segno dell'esultanza, ma anche della loro fragilità. Avranno termine le belle corse, che ricordano la felice libertà di moto di un Keaton, lo sfrenato abbandono di una scampagnata. (Più scabrosa e cruda, ma trattata con leggerissima naturalezza, la sequenza in cui Clyde mostra a Bonnie la pistola come chiaro sostituto fallico: mentre ella lo accarezza, Clyde, eccitato dall'esibizione, mastica nervosamente un fiammifero. Sarà poi chiaro, dopo la dolorosa disperazione del coito mancato, che le rapine sono anche una via di scampo alla frustrazione sessuale.)

Presentita da Bonnie, la morte li ghermisce, bella ed orribile: i loro corpi bianchi rotolano dalla bianca automobile con la leggerezza che ha distinto le loro vite. La lentezza rituale che ci mostra le ultime, rosse stimmate di sangue, ha anche l'orribile senso di una lunga agonia.

Elio Maraone

BIOFILMOGRAFIA

Nato a Filadelfia nel 1922. Studiò a New York e New Hampshire, ove visse con la madre, con il padre ed il fratello Irving. Andò poi a Filadelfia per proseguirvi gli studi; qui cominciò ad occuparsi di teatro. Nel 1943, arruolato in fanteria, fu a Fort Jackson, ove conobbe Fred Coe. Sul finire della guerra raggiunse la compagnia teatrale di Joshua Logan.

Nel 1946 fu al College di Black Mountain, quindi alle università di Perugia e Firenze. Tornato negli U.S.A., ebbe nel 1951 alla N.B.C. un posto di poca importanza, sinchè diresse nel 1953 lo show sperimentale "First Person", prodotto da Fred Coe e scritto, tra gli altri, da Paddy Chayefsky.

Dopo molte regie nel 1956 diresse ancora per la televisione "The Miracle Worker", proposto a Broadway nel 1959 dopo il successo de "Two for the Seesaw" (1957). Sempre a Broadway conobbe i grandi successi de "Toys in the Attic" di Lillian Hellman, "The Golden Boy" con Sammy Davis jr. e "Wait until Dark", di Frederick Knott.

Ricordiamo che nel 1963 lavorò per una settimana a "The Train", ma fu sostituito da John Frankenheimer per volere di Burt Lancaster, protagonista e coproduttore del film.

F I L M

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

regia: Arthur Penn

assistente alla regia: Russ Saunders

soggetto: dal lavoro televisivo di Gore Vidal "The Death of Billy the Kid"

sceneggiatura: Leslie Stevens

fotografia: in bianco e nero, di J.P. Marley

scenografia: Art Loel e William Kuehl

montaggio: Folmar Blangsted

musica: Alexander Courage

personaggi e interpreti: William Bonney, detto Billy the Kid (Paul Newman), Celsa (Lita Milan), Tom Folliard (James Best), Pat Garrett (John Dehner), Tunstall (Colin Keith-Johnston), Charlie Boudre (James Congdon), Moultrie (Hurd Hatfield), McSween (John Dierkes), Hill (Bob Anderson), Moon (Wally Brown), Joe Grant (Ainslie Pryor), Saval (Martin Garralaga), Ollinger (Denver Pyle), Bell (Paul Smith), Maxwell (Nestor Paiva), Brady (Robert Foulk), signora Garrett (Jo Summers), signora Hill (Anne Bartow), Morton (R.E. Griffin), Bucky (Dan Sheridan)

produzione: Fred Coe (Harroll Prod.) per la Warner Bros

durata originale (U.S.A.): 102'

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

regia: Arthur Penn

assistenti alla regia: Larry Stuhran e Ulu Grossbord

soggetto: dal dramma omonimo di William Gibson

sceneggiatura: William Gibson

fotografia: in bianco e nero, di Ernest Caparros

scenografia: George Jenkins e Mel Bourne

montaggio: Aram Avakian

musica: Laurence Rosenthal

personaggi e interpreti: Anne Sullivan (Anne Bancroft), Helen Keller (Patty Duke), Cap. Keller (Victor Jory), Kate Keller (Inga Swenson), James Keller (Andrew Prine), Zia Ev (Kathleen Comegys), Viney (Beah Richards), Anagnos (Jack Hollander), Percy a 10 anni (Michael Darden), Martha a 10 anni (D.E. Bethea), Helen a 7 anni (Peggy Burke), Percy a 8 anni (Walter Wright), Martha a 7 anni (Donna Bryan), Helen a 5 anni (Mindy Sherwood), Martha a 5 anni (Dyane Bryan), Percy a 6 anni (Keith Moore), Annie (Michele Farr), Jimmie (Allan Howard), 1° vecchia (Judith Lowry), 2° vecchia (W.F. Haddock), 3° vecchia (Helen Ludlum)

produzione: Fred Coe per la United Artists

durata originale (U.S.A.): 102'

premi: per l'interpretazione a Anne Bancroft al Festival di S. Sebastiano del '62, "Oscar" a Anne Bancroft (protagonista) e Patty Duke (non protagonista), premio F.I.PRES.CI., premio O.C.I.C., premio Critici Belgi per il 1962

1964 - MICKEY ONE (Mickey One)

regia: Arthur Penn

assistente alla regia: Russell Saunders

soggetto e sceneggiatura: Alan Surgan

fotografia: in bianco e nero, di Ghislain Cloquet

scenografia: William Crawford

montaggio: Aram Avakian

musica: Eddie Sauter (improvvisazioni di Stan Getz)

personaggi e interpreti: Mickey (Warren Beatty), Jenny (Alexandra Stewart), Castle (Hurd Hatfield), Ruby Lapp (Franchot Tone), Breson (Teddy Hart), Fryer (Jeff Corey), la Ragazza (Donna Michelle), l'Artista (Katamari Fujiwara), Cap. di Polizia (Ralph Foody), un evangelista (Norman Gottschalk), Helen (Jeri Jensen), cantante (Charlene

Lee), comico (Benny Dunn), spogliarellista (Denise Darnell), affittacamere (Helen Witkowski), baristi (Greg Louis e Gus Christy), poliziotto (Robert Sickinger), direttore del Kismet (Lew Prentiss), comico (Boris Gregurevitch), Jggie (James Middleton), agente teatrale (Dick Lucas)

produzione: Arthur Penn (Florin / Tatira Prod.) per la Columbia
durata originale (U.S.A.): 93'

1965 -- LA CACCIA (The Chase)

regia: Arthur Penn

assistenti alla regia: Russell Saunders, Bob Templeton e "Babe" Florence

soggetto: dal romanzo e dalla commedia omonimi di Horton Foote

sceneggiatura: Lillian Hellman

fotografia: in technicolor e panavision, di Joseph La Shelle (e Robert Surtees)

scenografia: Robert Luthart e Frank Tuttle

montaggio: Gene Milford

musica: John Barry

personaggi e interpreti: Sceriffo Calder (Marlon Brando), Anna Reeves (Jane Fonda), Bubber Reeves (Robert Redford), Val Rogers (E.G. Marshall), Ruby Calder (Angie Dickinson), Emily Stewart (Janice Rule), signora Reeves (Miriam Hopkins), Mary Fuller (Martha Hyer), Damon Fuller (Richard Bradford), Edwin Stewart (Robert Duvall), J.J. Rogers (James Fox), Elizabeth Rogers (Diana Hyland), Briggs (Henry Hull), signora Briggs (Jocelyn Brando), Verna Dee (Katherine Walsh), Cutie (Lori Martin), Paul (Marc Seaton), Seymour (Paul Williams), Lenn (Clifton James), Reeves (Malcolm Atterbury), signora Henderson (Nudia Westman), Lester Johnson (Joel Fluellen), Archie (Steve Inhat), Moore (Maurice Manson), Sol (Bruce Capot), Slim (Steve Whittaker), signora Siffetefiku (Pamela Curren), Sam (Ken Renard), Siffetefi u.s. (Grady Sutton)

produzione: Sam Spiegel (Lone Star / Horizon Prod.) per la Columbia

durata originale (U.S.A.): 122'

1967 -- GANGSTER STORY (Bonnie and Clyde)

regia: Arthur Penn

assistente alla regia: Jack N. Reddish

soggetto e sceneggiatura: David Newman e Robert Benton

fotografia: in technicolor, di Burnett Guffey

scenografia: Dean Tavoularis

montaggio: Dede Allen

musica: Charles Strouse

personaggi e interpreti: Clyde Barrow (Warren Beatty), Bonnie Parker (Faye Dunaway), C.W. Moss (Michael J. Pollard), Buck Barrow (Gene Hackman), Blanche (Estella Parsons), Frank Hamer (Denver Pyle), Ivan Moss (Dub Taylor), Velma Davis (Evans Evans), Eugene Grizzard (Gene Wilder)

produzione: Warren Beatty (Tatira / Hiller Prod.) per la Warner Bros

durata originale (U.S.A.): 111'

BIBLIOGRAFIA

- Arthur Penn parla in: "Cahiers du Cinéma" 1963 - n. 140
"Cahiers du Cinéma" 1967 - n. 196
"Positif" 1967 - n. 89
"The Entertainer is Me" - "Intervista Apocrifa rilasciata a Mauro Marchesini" (inedita)
- Mauro Marchesini e Gaetano Stucchi: "Eroi, martiri, personaggi di A. Penn" - ne "L'Italia" del 3/2/1968
- Robin Wood: "Arthur Penn" - Studio Vista - London 1967
- Roger Tailleur: "Une conscience toute neuve" - in "Positif" - 1967 - n. 89
- Stephen Farber: "The Outlaws" in "Sight and Sound" - 1968 - Autumn
- Henri Agel: "Romance Américaine" - Ed. du Cerf - Paris 1963
- Yves Boisset: "Le Gaucher" - "Cinéma 58" - n. 32
- Jean Domarchi: "Le Gaucher" - "Cahiers du Cinéma" - 1958 - n. 89
- Claude-Jean Philippe: "The Miracle Worker" - in "Cahiers du Cinéma" - 1963 - n. 140
- Adriano Aprà: "Anna dei miracoli" - in "Filmcritica" - 1962 - n. 127
- Frédéric Vitoux: "Mickey One" - in "Positif" - 1967 - n. 83
- Michael Caen: "Mickey One" - in "Cahiers du Cinéma" - 1966 - n. 180
- René Prédal: "La poursuite impitoyable" - in "Jeune Cinéma" - 1966 - n. 18
- Robert Benayoun: "Billy - Bonnie et Clyde - Hyde" - in "Positif" - 1968 - n. 93
- Jacques Chevallier: "Bonnie and Clyde" - in "Image et Son" - 1968 - n. 216
- Morando Morandini: "Fragrante delitto" - in "Ombre Rosse" - 1968 - n. 4