

Cultura

Qui a destra, Buster Keaton nei panni di Amleto (*"Day Dreams"*, 1922).
Gotto, l'attore nel film di cameramen e, accanto, Keaton durante uno dei suoi ultimi viaggi in Italia

Un ottimista senza sorriso, un vero americano medio cui il mondo si rivolta contro, un grande ingegnere della comicità, un autore più moderno di Chaplin: ripensando Buster Keaton a venti anni dalla morte

Nel Duemila al cinema con Keaton



Ugo Casiraghi

VENT'ANNI fa, il 1° febbraio 1968, si spegneva nella sua America Buster Keaton. Era nato col cinema (4 ottobre 1895) e negli anni Venti ancora molti gli aveva dato tutta l'effluenza di una severa misura della sua comicità. Ma il suo genio cinematografico è sopravvissuto fino ai giorni nostri: un capolavoro di Keaton, come *The Navigator* o *The General*, come *Our Hospitality*, *Seven Chances* o *The Cameraman*, tutti girati tra il 1923 e il 1928, può risultare oggi anche più attuale di uno di Chaplin. L'arte di Buster Keaton risale al tempo proprio in virtù della sua struttura, si vorrebbe dire della sua ingegneria: l'attore è impassibile di fronte alla realtà che lo perseguita, ma ancor più oggettiva è la cinepresa dell'autore nel registrare l'epico scontro tra il suo personaggio e il mondo.

Nel ruggenti anni Venti del benessere e del successo a tutti i costi, egli si trova invecchiato come un individuo pienamente normale, con un mestiere a disposizione e il sogno d'una ragazza da inseguire, ma al quale l'universo intero si presenta come ostacolo da superare. Lui è candido ma razionale, timido ma ostinato. È l'universo a essere assurdo, a offrirsi al suo sguardo come se fosse capovolto. E la sua lotta titanica consiste appunto nel volerlo rimettere in piedi.

Ecco perché nei suoi film l'attore, per quanto sublime, la cede costantemente all'autore, che è sempre lui anche quando il regista è un altro. Raramente Keaton s'inquadra in primo piano: il campo lungo è quello che più si conviene al suo senso della spazialità e al suo bisogno di distanziamento. La solitudine di Keaton al centro di una metropoli caotica, di una pianura sconfinata, di uno stadio vuoto, di un treno di un misero povero, di un piccolo villaggio, è l'immagine essenziale e ricorrente del suo cinema. Ma in quella città egli dirige il traffico, in quella prateria egli si erge come un eroe del West, in quello stadio senza atleti e senza spettatori egli gioca da solo una partita di baseball, nell'immensa pentola del transatlantico egli cuoce imperturbabile le sue uova, da impeccabile meccanico egli guida il suo treno, magari nella direzione opposta, attraverso la guerra civile. Insomma è la realtà che deve adeguarsi a lui, mai il contrario.

Io e la vacca, io e la boxe, io e il ciclone, io e la scimmia, io e l'amore: i distributori italiani dell'epoca avevano visto giusto con questa sequela di titoli egocentrici. Anche *The General* (dal nome della locomotiva) fu ribattezzato *Come vinsi la guerra*. Buster non è, come Chaplin, un distaccato della società, anzi vi è perfettamente inserito: fa il macchinista innamorato della sua locomotiva, fa il proiezionista che «penetra» nello schermo, fa il cineoperatore pronto a tutto, anche a «girare» nel quartiere cinese. E non è colpa sua se la «Generale» fa le bizzze, se il magico telefono lo attira e lo risucchia, se la sua scimmietta è più brava di lui nel fare il cinema (del resto, per Hollywood, bastava una scimmietta).

Quasi mai Buster è povero in canna, anzi gli capita d'essere ricco sfondato come nel *Navigator*, o in procinto di diventarlo come nelle *Sette probabilità*. Ma anche qui deve darsi da fare per sopravvivere nell'oceano, o per sfuggire alle troppe donne che vorrebbero il suo denaro, o per evitare lo sposalto potrebbe ereditare. Non è un emarginato, un vagabondo, in paria: la differenza tra lui e Chaplin è quella tra il pragmatismo americano, sempre alla caccia del lieto fine, e l'angoscia di matrice europea, destinata alla solitudine e alla sconfitta.

Buster è l'americano medio, concreto e comune: non è l'alieno piovuto sul continente, ma l'uomo che ci ha messo radici per sempre. La tecnologia signoreggia il mondo in cui ha avuto, si fa per dire, la fortuna di nascere, e lui è tutto, anima e corpo, per la tecnologia. Magari nel fabbricare una casa la parete gli cade in testa, ma lui neanche se ne accorge perché è troppo in corrispondenza del buco della finestra. Magari gli tocca fare l'elettroicista anche se è versato in botanica, ma ci si butta con eguale trasporto: tanto, in un caso o nell'altro, la catastrofe è sempre lì, dietro l'angolo. Ed è una catastrofe purificatrice, che ha quasi il senso della catarsi nella tragedia greca.

Il problema, per Keaton, non è né psicologico, né strettamente sociale. Si potrebbe dire che è cosmico. Tutto nasce dal fatto che la natura e la tecnica, gli animali e gli oggetti, gli elementi e i meccanismi gli si dimostrano ostili; e che il suo vitalismo, il suo ottimismo, la sua sagacia, la sua onniscienza (Keaton, come è noto, non sorride mai) gli impongono di smontarli o addomesticarli per capirli e per vincerli. La sua incredibile battaglia è per piegarli a sé, alla prima misura individuale, al proprio privato inflessibile desiderio, alla propria visione delle cose.

Ma perché Buster, personalmente, aveva deciso di non ridere mai? Proprio perché c'era poco da ridere di fronte a un universo nemico. Il mondo capovolto, percorso in lungo e in largo da questo comico che sfuggiva dalla buffoneria come dal patetismo, era già così disordinato, che ci voleva il supremo ordine keatoniano a registrarlo e rimetterlo in sesto con le sue inquadrature limpide e armoniose, la perfetta geometria del suo spazio, il suo «tempo» ricreato, ritmicamente e infallibilmente scandito. Oggi quel mondo è ulteriormente e rovinosamente precipitato, come i massi che dalla montagna scivolano giù, e non ci resta che adattarsi, si avventano sul solitario e incolpevole uomo. E nell'ambiente fatisso sempre più disumano, la comicità di allora, così profetica, sembra ancor più divertente e, insieme, ancor più inquietante.

Una spalla per Bramieri

Milano, estate 1953. Al teatro Manzoni si è scesa una rivista senza pretese, il piccolo naviglio, al cui testo hanno collaborato in molti: Silva e Zeroli (che ne sono anche i registi), Scarnicci e Tarabusi, Simionetta e Zucconi, e l'illustre giornalista Virgo Vergani. Tra gli attori il factotum è Fausto Tommel, ma c'è un trio comico in cui spicca un giovane magro: Gino Bramieri. Numeri di varietà si alternano a un nugolo di gag scritte che sostituiscono la classica «scena».

Insomma il piccolo naviglio fa il suo piccolo cabotaggio da rivista estiva, con le sue fredde, qualche doppio senso non troppo pesante, qualche frecciatina politica che non impensierisce nessuno. Una barca domestica che galleggia senza smuovere le acque.

Quando c'è una sera, a un certo punto delle repliche, la virata di bordo improvvisa. Un numero annunciato all'ultimo momento convolgia nel teatro un gruppo di frequentatori inconsueti di tutti gli intellighetti. Il primo è un signore che tenta di mettere a letto la giovane moglie. La pantomima è breve, ma suscita in sala un delirio. Il suo protagonista è Buster Keaton.

Si, il mitico Buster Keaton in carne e ossa, scampato al naufragio della sua carriera. Il cinema sonoro lo aveva ucciso. Si era messo a scri-

vere gags per altri comici, che costoro non sempre accettavano. Si era dato al bere. E solo da poco lo si era riveduto sullo schermo, come parpato o «spalla». In Viale del tramonto di Sergio Wilder lo piazzava il vecchio convitato di pietra al poker, nella villa della folle diva d'atrium è Fausto Tommel, ma c'è un trio comico in cui spicca un giovane magro: Gino Bramieri. Numeri di varietà si alternano a un nugolo di gag scritte che sostituiscono la classica «scena».

Dallo sketch chapliniano eccoci, neanche un anno dopo, allo sketch keatoniano sul paleocosceno del Manzoni e, qualche giorno più tardi, anche di un teatro più periferico e popolare come il Puccini. L'aggettivo che allora si sprecò fu «patetico». Ma nulla era meno patetico di quel numero straordinario.

Keaton, s'è detto, cerca di mettere a dormire la donna (era la sua ultima comparsa) e non ce la fa. Rientrano da una festa e lei, ubriaca, non si regge in piedi. Lui è brullo ma soprattutto imbranato: la sostiene con mosse da sonnambulo, la prende in braccio, se la mette in testa, se la fa passare tra le gambe, la appoggia a una sedia. Finemente la depone sul letto e si accinge a spogliarla, spogliando insieme se-

stesso.

Il letto si direbbe accogliente, ma l'operazione è tutt'altro che facile, perché il corpo di lei non si trova mai nella parte giusta. O è traverso o è rovinato rispetto ai cuscineri. Da capo a piedi, ecco il dilemma. Chi è che si muove adesso: il letto o la donna? O è l'universo che gira? I gesti dell'uomo hanno una lentezza da sogno, da incubo. Oppure sono rapidi, quando pensa di aver trovato il bandolo dell'intricatezza. «Un teorema che ha impazzito. Ma il clown della giacca troppo grande, dagli enormi pantaloni cascani, dal cappellino palliato, ha una lucidità astratta e una volontà di ferro. E la sua fatica sta quasi per essere coronata dal successo, quando il bandolo dell'intricatezza si scioglie e la coppia di nuovo rivivisti in fretta e ripartire, questa volta di corsa.

Lo sketch durava in tutto sei minuti e mezzo, anche se nel ricordo tende a dilatarsi, tanta era la sua ricchezza. Keaton lo aveva inventato per il cinema nel 1922, nel suo ultimo film muto *Io e l'amore*, e riproposto più volte, in età avanzata, al circo Medrano. Era uno spettacolo che lo riportava alle sue origini nel vaudeville. Impossibile evocare la precisione millimetrica, la grazia del movimento acrobatico, la comicità e la poesia. E poi c'era il mistero di quel volto che sembrava indecifrabile, ma sul quale balena-

vano tutti i sentimenti umani.

Quella fulminea e meravigliosa apparizione di un genio del cinema nel mezzo di una rivista per comandatori, diceva tutto della grandezza di Keaton e del suo doloroso destino. Il suo volto lunare, capace di unificare cinema e teatro, varietà e circo, diceva ancora e sempre che l'uomo non vive in un mondo fatto a misura d'uomo. Ce lo aveva detto negli sbellicanti cortometraggi in cui si ritrovava il primo anni Venti, ce lo dirà in extremis anche nell'ultima commedia di *Intimità* di Pierluigi Pivano, intitolata semplicemente *Film*. Qui si davano significativamente la mano un Buster Keaton che recitava nascosamente la faccia e rivelandola solo alla fine, devastata, e Samuel Beckett che aveva scritto il copione come per uno dei suoi apocalittici Atti senza parole.

Comicità e angoscia, non esiste l'una senza l'altra, e Keaton le ha sempre congiunte insieme. In ciò sta la sua perenne modernità.

Dopo la presentazione di *Film* alla Mostra di Venezia, il vecchio attore apparve sul palcoscenico, e fu accolto da un'ondata di commoventi sentimenti. Invece di *Film*, perché cinque mesi dopo morì.



Buster Keaton è finito in un giallo. Il 16 marzo prossimo sarà in edicola, infatti, un romanzo di Stuart Kaminsky, «*Quel cane del presidente*», nel quale il grande attore si trova al centro di un intricato caso politico.

Un romanzo di Stuart Kaminsky, «*Quel cane del presidente*», nel quale il grande attore si trova al centro di un intricato caso politico.

Una ragazza carina, un po' troppo truccata, con un nastro nei capelli, e un vecchio coi baffi e la mascella cadente, tenevano ciascuno il capo di una fune che girava attorno al collo di un uomo piuttosto gracile, che non pareva né stupito né spaventato di trovarsi al centro di quel gioco mortale.

Una voce grida: «Stop!» — e solo allora vidi, di colpo, le luci violente che inquadra- rano i tre personaggi che componevano la scena, una macchina da presa e un altro gruppetto di persone.

«Che succede?» — chiese l'uomo che reggeva un capo della fune a quello che aveva gridato «stop» e che stava a torso nudo con un asciugamano al collo.

«Il rumore. Piove troppo forte, non possiamo girare il sonoro».

«Facciamolo muto — proponi la vittima, ancora con la corda al collo. Riprendetemi da vicino mentre muovo la bocca; più tardi ci aggiungeremo un po' di versacci, come se stessi soffocando. Poi si può girare una soggettiva in cui sono loro a muovere la bocca e tanto meglio se la scena è muta, così risulta come la vedo io che ormai ho la corda tanto stretta intorno al collo che non riesco a sentire più niente».

Jules ci pensò un pochino e infine disse: «D'accordo, Buster».

Buster Keaton, soddisfatto del suo suggerimento ricorse agli capi della fune in mano al due assassini e iniziò la super regia della propria morte.

«Invece di un'ovazione di commoventi sentimenti, disse: «Cominciamo, attenzione — ma l'operatore si accorse di un guasto alla macchina da presa e Jules decise che era meglio approfittarne per andare a far colazione».

Keaton si tolse il cappello, si sfilò la corda dal collo, si stracciò le gambe e si avviò verso una porta, in fondo alla

stanza.

«Signor Keaton!» — Si volò a guardarmi, senza espressione, e per tutto il tempo che gli parli conservò la sua famosa, imperturbabile fissità. Era un po' più alto di me e un po' più vecchio di quanto non pensassi. Aveva la stessa faccia che mi ricordava dal tempo dei film muti, ma indurita e resa artificiosa dal cerone».

«Sono andati tutti a far colazione» — disse.

«Ho sentito. Posso parlarvi?» — Non vi portò via molto tempo».

«Sarebbe impossibile, tra poco riprenderemo a girare. Andiamo nel mio camerino».

Il camerino era stato improvvisato in un ufficio. C'erano ancora una scrivania, un modulo a cassette e dei vassoi di legno per la corrispondenza piena di fogli polverosi. Keaton prese da uno sportello della scrivania una bottiglia di bourbon e un panino.

«Volete bere?» — mi chiese.

«Grazie, no».

«Bene, allora mangiate il panino. Io preferisco il bourbon, anche se è la ragione per cui vi precludedo al momento di Forest Lawn».

«Lasciatemi indovinare — disse — devo dei soldi a qualcuno o volete propormi un'offerta a scopo benefico?» — «Né una cosa né l'altra».

«Appoggiato al muro, scartai il panino e cominciai a mangiarlo».

«Se cercate lavoro — proseguì Keaton — questo non è il posto che fa per voi» — «Mi dispiace, ma non ho altro» — «Stavo lavorando in stretta economia, dobbiamo finire di girare un cortometraggio per le quattro in modo da risparmiare il caffè e le birliche per la troupe; mi peranco in tutta».

«Non cerco lavoro» — risposi. — «Buono questo panino».

«Lo dirò al cuoco» — Alzò il bicchiere, bevve alla mia salute e se lo riempì un'altra

volte. «Non ho ancora capito perché siete qui. Ho una fantasia limitata».

«Sono qui per sapere che cosa hanno portato in quella casa, due che se ne sono appena andati».

Keaton annuì lentamente, incerto se versarsi ancora da bere. La bottiglia costituiva un argomento più pressante della mia narrazione.

«Volete una confessione o una dichiarazione?» — chiese Keaton. — «Ormai — guardò lo squallido arredo intorno a sé, e oltre la porta, il set ridotto all'essenziale — abbiamo toccato il fondo. Qualsiasi cosa ci aspetti non potrà essere peggio di così. Non siete un giornalista, vero? No, lo vedo, non siete un giornalista».

«Sono uno che vuol sapere che cosa hanno portato qui quei due uomini in una casa?» — risposi, masticando il panino».

«Siete un poliziotto».

«Sono un investigatore privato. Mi chiamo Toby Peters».

«E loro sono dei rubacconi? Ho recitato uno o tre volte la parte del detective in qualche commedia per la Educational».

«Perché dite che sono dei rubacconi?» — Keaton si tolse il cappello e se lo girò su un dito».

«Qualcuna di quelle commedie era bella davvero — moribondo».

«Si parlava di cani».

«Quali cani? Erano tutti attori bravissimi».

«Intendevole i ladri di cani».

«Lo so, scherzavo. Dunque quei due hanno effettivamente venduto un cane. Ora, immagino, lo dovrà restituire e ci perderò anche i soldi. Non so che fare; la produzione non ha il grado nemmeno di prendere a nolo un cane, ma lo ho bisogno per una scenetta molto divertente. Nel film, oltre a coprire il ruolo di Elmer, il mio solito personaggio, faccio anche l'imitazione di Roosevelt».

«In carne e ossa».

«Non capisco, certo non mi servirebbe a niente un cane finto» — disse Keaton e gettò in aria il cappello che fece due o tre giri e gli ricadde esattamente in testa».

«Volete dire quello che vi hanno venduto è appunto il capolino del presidente in carne e ossa. Quel due l'avevano rubato, si sono spaventati e hanno cercato di sbarazzarselo».

Keaton non disse niente, mi guardò con la sua faccia delirantemente inespressiva ma, anche in quel volto totale, mi parve che stesse chiedendomi se per un mattone con la fissazione del cinema o un mattone generico che per caso si era trovato a dormire in un angolo del magazzino».

«Qual cagnolino sarebbe Fala?»

«Probabilmente sì».

«Sì, certo, avevo pensato di chiamarlo Fala o qualcosa di simile. Ma che interesse potrebbe avere qualcuno a rubare il cane del presidente?»

«È quello che sto cercando di capire. Posso vederlo?»

«Di là della porta c'è un sacco di donna disse: — Il giusto è riparato, Buster. Siamo pronti».

«Vengo» — rispose Keaton. Si alzò e mi guardò così vicino che per poco non ci toccammo il naso. — Andiamo — disse. Attraversammo un'altra volta il set, passammo lungo una fila di scaffali e arrivammo davanti a una scrivania di legno, di quelli che si usano come deposito per gli attrezzi. Chiuso il dentro c'era il cane che, quando ci vide, alzò il muso verso di noi e dimenò la coda».

«Bisognerà che lo porti via — disse».

«Cinquanta dollari e una bella scapata buttati al vento — sospirò Keaton. — Come posso essere sicuro di quello che mi avete raccontato?»

«Vi darò un numero di telefono, potrete parlare con Eleanor Roosevelt. Lei vi chiederà e chiederle se mi conoscete».

«Va bene, ci credo».

«Buster!» — chiamò la donna dall'altra parte del magazzino».

«Vengo!» — rispose Keaton e aprì il gabinetto».

Il cane corse fuori, gli saltò in braccio e gli leccò la faccia».

«Adora il cerone» — disse Keaton».

«Pare proprio di sì».

«Tesi le braccia e Keaton, rassegnato, mi consegnò il cane. Lui lo accompagnò alla porta — disse —. «Fuggirete a larrii riavere i miei cinquanta dollari?» — «Farò del mio meglio».

Stuart Kaminsky

Con quella faccia era un tipo da «giallo»

«D'un tratto cominciai a piangere a scrosci. Attraversai, come in mezzo a un oceano in tempesta, Slauson Avenue e arrivai alla porta del magazzino. Era aperta ed entrai».

«Una ragazza carina, un po' troppo truccata, con un nastro nei capelli, e un vecchio coi baffi e la mascella cadente, tenevano ciascuno il capo di una fune che girava attorno al collo di un uomo piuttosto gracile, che non pareva né stupito né spaventato di trovarsi al centro di quel gioco mortale».

«Una voce grida: «Stop!» — e solo allora vidi, di colpo, le luci violente che inquadravano i tre personaggi che componevano la scena, una macchina da presa e un altro gruppetto di persone».

«Che succede?» — chiese l'uomo che reggeva un capo della fune a quello che aveva gridato «stop» e che stava a torso nudo con un asciugamano al collo».

«Il rumore. Piove troppo forte, non possiamo girare il sonoro».

«Facciamolo muto — proponi la vittima, ancora con la corda al collo. Riprendetemi da vicino mentre muovo la bocca; più tardi ci aggiungeremo un po' di versacci, come se stessi soffocando. Poi si può girare una soggettiva in cui sono loro a muovere la bocca e tanto meglio se la scena è muta, così risulta come la vedo io che ormai ho la corda tanto stretta intorno al collo che non riesco a sentire più niente».

Jules ci pensò un pochino e infine disse: «D'accordo, Buster».

Buster Keaton, soddisfatto del suo suggerimento ricorse agli capi della fune in mano al due assassini e iniziò la super regia della propria morte».

«Invece di un'ovazione di commoventi sentimenti, disse: «Cominciamo, attenzione — ma l'operatore si accorse di un guasto alla macchina da presa e Jules decise che era meglio approfittarne per andare a far colazione».

Keaton si tolse il cappello, si sfilò la corda dal collo, si stracciò le gambe e si avviò verso una porta, in fondo alla

stanza».

«Signor Keaton!» — Si volò a guardarmi, senza espressione, e per tutto il tempo che gli parli conservò la sua famosa, imperturbabile fissità. Era un po' più alto di me e un po' più vecchio di quanto non pensassi. Aveva la stessa faccia che mi ricordava dal tempo dei film muti, ma indurita e resa artificiosa dal cerone».

«Sono andati tutti a far colazione» — disse».

«Ho sentito. Posso parlarvi?» — Non vi portò via molto tempo».

«Sarebbe impossibile, tra poco riprenderemo a girare. Andiamo nel mio camerino».

Il camerino era stato improvvisato in un ufficio. C'erano ancora una scrivania, un modulo a cassette e dei vassoi di legno per la corrispondenza piena di fogli polverosi. Keaton prese da uno sportello della scrivania una bottiglia di bourbon e un panino».

«Volete bere?» — mi chiese».

«Grazie, no».

«Bene, allora mangiate il panino. Io preferisco il bourbon, anche se è la ragione per cui vi precludedo al momento di Forest Lawn».

«Lasciatemi indovinare — disse — devo dei soldi a qualcuno o volete propormi un'offerta a scopo benefico?» — «Né una cosa né l'altra».

«Appoggiato al muro, scartai il panino e cominciai a mangiarlo».

«Se cercate lavoro — proseguì Keaton — questo non è il posto che fa per voi» — «Mi dispiace, ma non ho altro» — «Stavo lavorando in stretta economia, dobbiamo finire di girare un cortometraggio per le quattro in modo da risparmiare il caffè e le birliche per la troupe; mi peranco in tutta».

«Non cerco lavoro» — risposi. — «Buono questo panino».

«Lo dirò al cuoco» — Alzò il bicchiere, bevve alla mia salute e se lo riempì un'altra