

## terza pagina >>>> L'ostinata lotta di Buster

*Si torna oggi a parlare e a vedere i film di Keaton. Comico fra i più grandi e insuperati della storia del cinema, ha rivoluzionato il linguaggio artistico del suo tempo: con lucidità e un tocco di grazia.*

di Donatella Orecchia



Solo e sbigottito in mezzo al ciclone, mentre case, mura, alberi intorno vengono spazzati via, uno dietro l'altro, in una danza di oggetti dal perfetto rigore geometrico: Keaton lotta contro il vento, magnifico per eleganza, grazia e ostinazione. Con il suo completo nero sempre troppo abbondante, la camicia bianca, con i suoi occhi scuri, sgranati, dolcissimi e la sua faccia di marmo, Buster corre velocissimo, cade, rotola e si rialza con la leggerezza di un angelo, acrobata e mimo stupendo. E' questa una delle scene giustamente più famose dei film di Keaton, bellissima per nettezza ed essenzialità: una lunga sequenza di *Steamboat Bill Jr.* malamente tradotto in italiano con *Io e il ciclone* (possibile che oltre alla stolta abitudine nazionalista di doppiare i film in Italia si debbano anche tradurre tutti i titoli, anche quelli delle pellicole mute e spesso tradendo il loro spirito?).



Il volto impassibile e lui, che nonostante la distruzione sistematica di ciò che lo circonda, indifferente alla propria fragilità e alla propria solitudine, passa indenne attraverso case che crollano e alberi sradicati, in una forma di assurdo, elegantissimo e solo apparente adattamento alle cose.

Perché che cos'è quell'accondiscendenza di Keaton, quell'inserirsi nel ritmo caotico degli oggetti in modo così puntuale e perfetto (ricordate come in *Cameraman* sale sul tram in corsa, o come in *Come vinsi la guerra* toglie gli ostacoli posti lungo i binari dai nemici)? Cosa sono quelli che alcuni indicano come lieti fine dei suoi film, l'apparente vittoria per esempio del piccolo eroe nelle due pellicole appena citate? Che cosa se non la denuncia della disumanità caotica della vita e degli oggetti che inesorabile travolge tutti e tutti riduce a rotella dell'ingranaggio, compreso il piccolo e stupito Buster? La sua eleganza piuttosto resta a sigillo se non della vittoria - perché la sconfitta è nelle cose - almeno della possibilità di resistere alla volgarità. Alla fine di *Cameraman* l'anti-eroe Buster vince, ma non per merito suo bensì del caso e di una scimmia; e nell'ultima scena, travolto da una folla osannante, non per lui ovviamente bensì per il ritorno di Lindbergh, il piccolo uomo è ancora lo

*Sopra: Primo piano di Buster Keaton: lo sguardo attonito di chi guarda un mondo alla cui ferrea e brutale logica resta estraneo, senza un sorriso, senza un cenno di confidenza ammiccante con lo spettatore. «Quando un comico comincia a ridere sullo schermo è come se dicesse al pubblico di non prenderlo sul serio, che il tutto non è che uno scherzo» (B. Keaton).*

*Sotto: Sherlock Jr., 1924. Buster Keaton fissa con sguardo interdetto i ferri del mestiere e i generi della tradizione cinematografica che la sua opera mette continuamente in discussione.*

stesso della prima scena, ignorato da tutti, spazzato via da chi noncurante della sua presenza segue il 'progresso' della storia che, non dimentichiamo, è quella dell'America degli anni '20.

Lo sbigottimento e la tristezza profonda del suo sguardo, raramente ripreso in primo piano, sono lì a togliere con delicata fermezza il velo alla crudeltà e all'assurdità di un mondo la cui ferrea e brutale logica restano radicalmente estranee alla grazia e all'ostinazione di Keaton. Attraverso la pellicola quegli occhi ci guardano asciutti senza nulla concedere alla consolazione e alla commiserazione. Non c'è traccia del velo umido così caratteristico invece dello sguardo di Chaplin, altro grandissimo attore di quegli anni, la cui fama ha tuttavia in parte offuscato quella del più grande, a nostro giudizio, Buster.

Si torna oggi a parlare (il recente *The dreamers* di Bertolucci ripropone in una scena la polemica che fu della fine degli anni sessanta fra chapliniani e keatoniani) e a vedere i film di Keaton (in vendita nelle edicole e nelle videoteche). In particolare sono usciti in DVD alcuni dei suoi primi film, fra i quali per esempio i cortometraggi introvabili con Fanny e un documento in particolare di grandissimo interesse di cui a tutti consigliamo la visione: si tratta di una delle prime regie di Keaton dal titolo *One week*. Trama scarna ed esilissima, come sempre nei suoi film, articolata lungo il corso di una settimana.

Lunedì 9: "Le campane nuziali hanno un suono dolce, ma un eco dissonante" recita la didascalia di apertura: poi l'inquadratura del sagrato di una chiesa dalle cui scale scendono i due sposi: lui con vestito nero e cilindro testa, lei in bianco con il velo; ai lati gli amici che lanciano il riso per i festeggiamenti. A un tratto, senza soluzione di continuità, quel riso si trasforma in scarpe, moltissime scarpe che volano contro i due giovani. Buster fa per coprirsi il volto, poi guarda a terra, ne raccoglie una, controlla che sia della sua misura, la mette sotto il braccio, riprende con l'altro l'amata e, elegante e indifferente, esce dallo schermo. Inizia così la settimana degli sposi: prosegue nella costruzione del loro nido d'amore (uno squallido prefabbricato posto accanto ad altri tristemente uguali).

Ma il terreno è sbagliato, come sbagliate sono istruzioni, in entrambi i casi a causa di uno scambio di numeri. L'intera storia dei due sembra votata fin dall'inizio alla catastrofe che procede con l'ineluttabilità dei giorni della settimana. La casa viene completata nonostante l'evidente assurdità della sua struttura con la porta d'ingresso che finisce al primo piano, il lavandino all'esterno, il balcone a pianterreno, le finestre oblique; assurda ma, paragonata agli anonimi parallelepipedi vicini, in fondo bella. Il giorno dell'inaugurazione un tornado travolge l'abitazione facendola girare vorticosamente su se stessa, come una giostra mentre Buster inizia la sua lotta solitaria e ostinata contro il vento, come otto anni più tardi nella scena del ciclone. Siamo al venerdì 13 e di fronte a una casa ancor più fatiscente e storta i due ricevono la notizia di essere sul terreno sbagliato. Inutili saranno i tentativi di Buster per trasportarla con la sua automobile: la corda si rompe a metà del percorso proprio su una rotaia: passa il primo treno che sfiora la casa seguendo il binario vicino. Ma non c'è il tempo di sospirare perché un altro treno giunge e sfascia definitivamente l'abitazione. Buster guarda la moglie, si alza, prende un cartello con scritto "In vendita", lo posa sulle macerie accanto alle istruzioni e se ne va per mano alla compagna. Non un primo piano in quest'ultima scena, rapida, netta, scarna, essenziale. Come lo stile di Keaton. Non l'occhio umido, non il sentimentalismo.



*Go West*, 1925. *Friendless*, protagonista solitario (di nome e di fatto) della pellicola, qui in una caratteristica inquadratura dei film di Keaton: ripresa frontale, campo lungo, spazio dalla linearità geometrica, figura intera, stilizzata, che ha tutta l'astrazione di un disegno.

E non un sorriso. Oggi forse non stupisce più molto la faccia di marmo sempre serissima di Buster Keaton e, vista la distanza di tempo che ci separa

da lui, non siamo certo in grado di cogliere quanto questo suo tipo di comicità fosse già negli anni '20 assolutamente lontana dai canoni del comico di allora: si pensi alle torte in faccia, agli inseguimenti, alle fughe e al ritmo sincopato di alcune di quelle comiche, al loro carattere bonario e burlesco; ancora si pensi a quei tempi che prevedono la risata, che inseguono la complicità dello spettatore. Si pensi oltre al già citato e grande Chaplin, a Ridolini, Stanlio e Olio, Cretinetti, Sennet. Allora sarà forse più chiaro comprendere quanto Keaton abbia rivoluzionato in modo assolutamente straordinario nonché radicale il linguaggio artistico del suo tempo -il genere comico in cinema- . Astratto, antipsicologico, antinarrativo, antidrammatico, straniato, prosciugato da ogni umore sentimentale, essenziale e, paradossalmente, si potrebbe dire anticomico, Keaton come attore e come regista rifiuta l'immedesimazione e fa saltare i codici ideologicamente naturali con cui allora, ma ancora oggi, si guarda alla realtà. E nulla concede, neppure a se stesso; tanto che con l'avvento del sonoro in cinema abbandonerà la fabbrica dei sogni (almeno in gran parte).

Nel 1964 Samuel Beckett, non a caso suo grande estimatore, lo chiamerà ormai vecchio a recitare nel suo bellissimo *Film*.