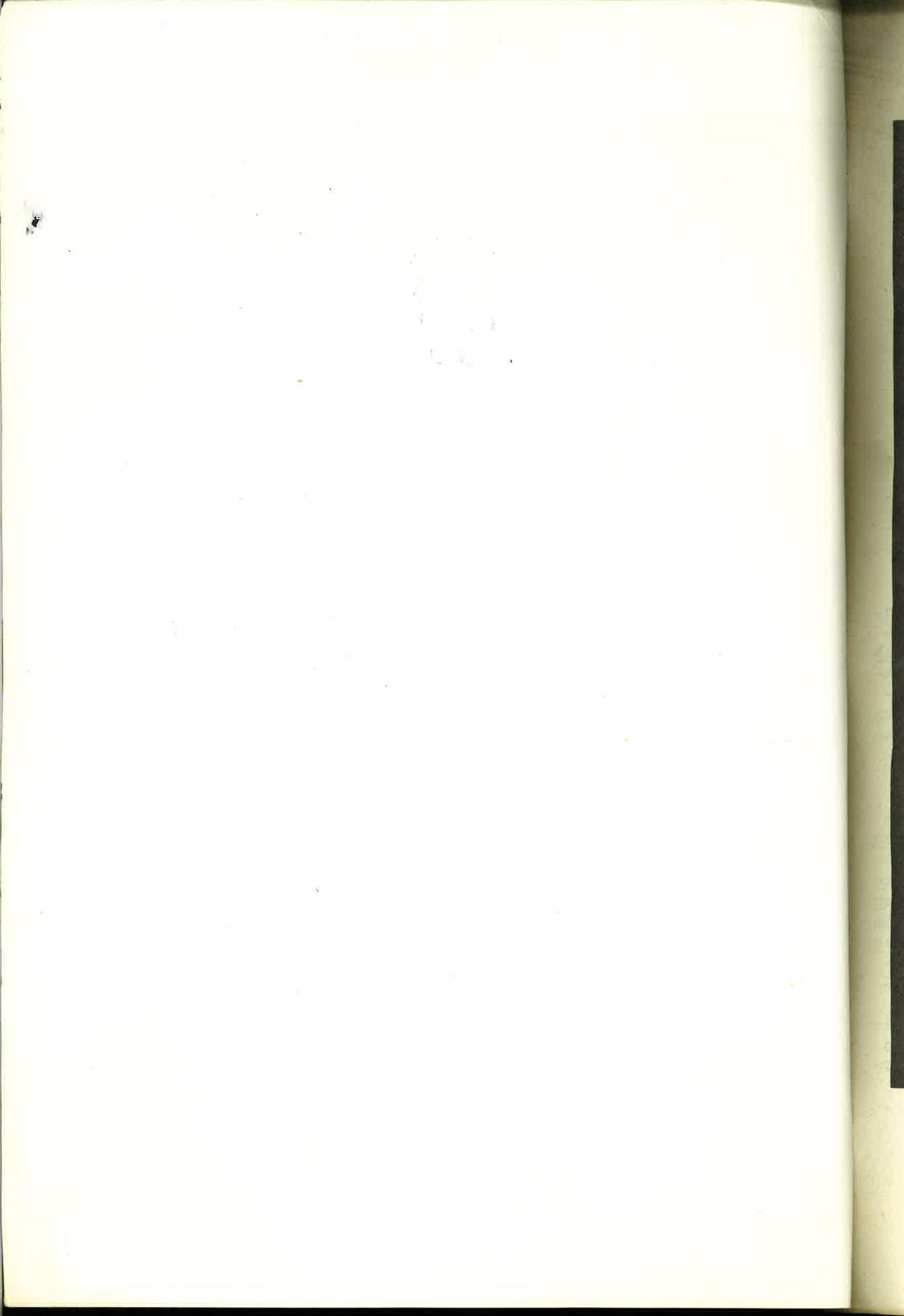
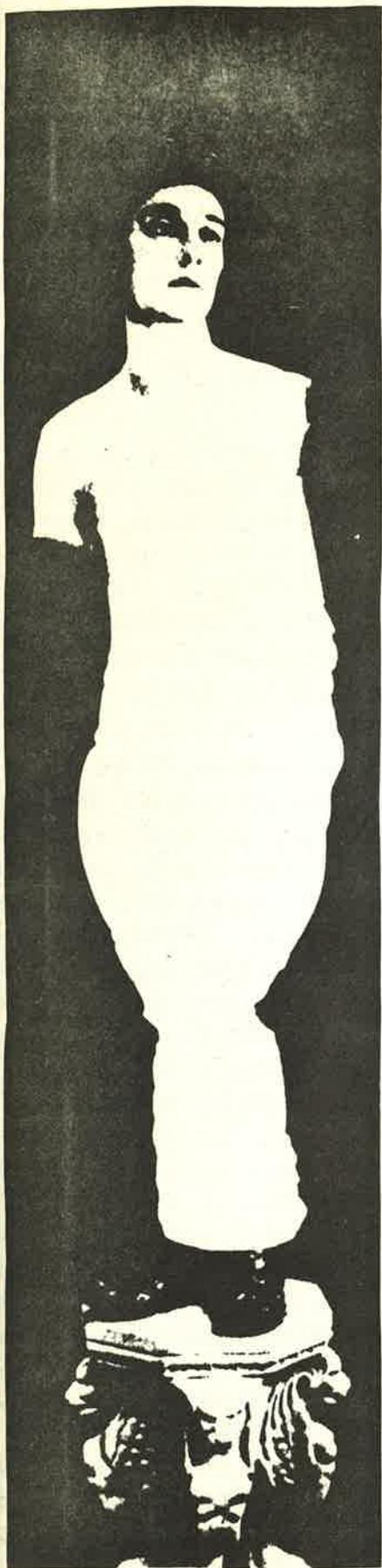




BUSTER KEATON





KEATON

P R E M E S S A

Questo ciclo propone quanto di meglio è dato trovare attualmente dei film di Buster Keaton. I sei lungometraggi che presentiamo rappresentano i momenti più esaltanti della carriera di questo straordinario attore. Il nostro intento è stato quello di "caratterizzare" il più possibile le sue esibizioni. L'accompagnamento al pianoforte va senz'altro in questa giusta direzione, permettendo di ricreare un'atmosfera e una suggestione ormai perduta dallo spettatore cinematografico moderno. Ciò può diventare, oltre all'indubbio interesse culturale dei film, un'esperienza non comune e, indubbiamente, affascinante. Questi sono stati i nostri intenti nel farci promotori dell'iniziativa.

La qualità delle pellicole, tutte in 16 mm, è ottima e dovrebbe permettere una visione più che accettabile. I film contengono alcune didascalie in inglese: abbiamo ritenuto inopportuno tentare una traduzione simultanea delle stesse per non interrompere l'accompagnamento del pianista. La comicità di Keaton, basandosi essenzialmente su gag di movimento, cioè visive, non necessita di un'attenzione particolareggiata ai frammentari dialoghi. Tuttavia, nelle pagine seguenti, è riportata la trama di tutti i film: ciò dovrebbe essere sufficiente per far sì che la proiezione, anche dal punto di vista narrativo, non provochi difficoltà.

La proposta, indubbiamente eccezionale per la nostra città, è stata possibile grazie alla collaborazione del Consorzio Toscano Cinematografico e della struttura "pubblica" del Cinema Centrale nel cui ambito, ormai da due anni, svolge la sua attività il Circolo del Cinema.

BUSTER KEATON



Joseph Francis Keaton, soprannominato Buster dal grande Harry Houdini, nacque nel 1895 e per una ventina d'anni lavorò in teatro, perfezionandosi nei vari generi di recitazione e approfondendo in particolare le sue naturali doti mimiche. Quando nel 1917 esordì nel cinema, a fianco e sotto la guida di Roscoe "Fatty" Arbuckle che aveva lasciato Mack Sennett per dirigere e interpretare brevi comiche per la Paramount, il suo bagaglio di attore e di mimo era alquanto ricco e vario. Il sodalizio con Fatty permise a Keaton di imparare la tecnica del cinema, dalla recitazione alla ripresa alla regia al montaggio. In tre anni Keaton si affermò tra i migliori attori comici americani e nel 1920 già interpretava il suo primo lungometraggio: "The Saphead" (Il Semplicione) di Herbert Blache. Cominciò così una carriera artistica che si svolse e si concluse nel giro d'un decennio appena, ma fu una carriera folgorante! Keaton interpretò e spesso diresse, da solo o in collaborazione con altri registi, una dozzina di lungometraggi e una ventina di cortometraggi prima che cominciasse, col 1929 e l'avvento del sonoro, la sua decadenza.

Il cinema di Keaton appare ancor oggi d'una sorprendente attualità. Egli seppe vedere, meglio e più in profondità dello stesso Chaplin, le contraddizioni non ancora del tutto apparenti d'una società in crisi: contraddizioni che non si fermavano all'aspetto sociale delle strutture comunitarie e ai loro riflessi sulla vita del singolo, ma affondavano nella natura stessa d'una certa "socialità" e d'una certa "umanità". La lucidità dell'arte di Keaton deriva essenzialmente dalla sua visione geometrica e razionale della realtà e dalla sua necessità di rappresentare questa realtà in modi e forme appunto geometrici e razionali. L'assenza di un'apparente ed esplicita drammaticità, d'una carica umana evidente e d'un approfondimento psicologico del personaggio, è il frutto di un cosciente e rigoroso impegno artistico. La sua recitazione controllatissima e quasi innaturale, gli sviluppi delle sue avventure, così lineari e quasi meccanici, gli stretti rapporti intercorrenti fra il personaggio e l'ambiente, quasi che il primo fosse parte integrante del secondo, si pongono su un piano espressivo alquanto differente da quello degli altri comici suoi contemporanei. Questa meticolosità di fondo scaturiva dalla razionalizzazione della realtà operata su schemi geometrici che permettevano di collocare uomini e cose, fatti e situazioni, conflitti e contrasti in una prospettiva critica attenta soprattutto all'essenza più che all'apparenza del reale. Di qui quella sorta di astrattezza che contraddistingue la produzione keatoniana, quel suo carattere antidrammatico, antinarrativo, persino antipsicologico e antimoralistico, che venne scambiato per freddezza, per gioco puramente intellettuale, per raffinatezza estetica; e invece, a un più attento esame e in una più ampia prospettiva critica, era la condizione per e-

strarre dai fatti quotidiani la loro motivazione profonda.

Parlare del personaggio-Keaton ha senso solo se si parla dello autore-Keaton: non è possibile scindere la sua maschera, la sua recitazione, la sua acrobaticità, dallo stile personale della regia, del suo modo di intendere il cinema e farlo. Non a caso, quando egli smette di essere il regista di se stesso, la sua opera è di fatto conclusa.

A differenza della maggior parte degli altri comici che spesso utilizzarono la cinecamera per mettere in rilievo le proprie doti mimiche e creare un personaggio a tutto tondo, Keaton fu molto discreto nell'impiego del mezzo tecnico. La sua regia volle soprattutto sottolineare i rapporti intercorrenti fra il personaggio e l'ambiente (persone, oggetti, natura). Di conseguenza la sua recitazione e quella degli altri attori, sotto la sua direzione, furono tenute su un piano di "uniformità", quasi di "astrattezza", certamente al di fuori dei logori canoni dello psicologismo, in modo da uniformarsi all'ambiente, visto e rappresentato nelle sue caratteristiche dinamiche. Il risultato ultimo di questa complessa operazione estetica è costituito dal "corpus" dell'opera keatoniana: un patrimonio di idee, di invenzioni fantastiche, di proposte comiche e grottesche, di osservazioni acute, di considerazioni originali, di appunti attenti e intelligenti che, tratti dai suoi film, forniscono ancor oggi uno straordinario repertorio di situazioni comiche moderne e attuali.

Non va inoltre dimenticato che Keaton è un comico e il cinema comico è un tipo particolare di cinema che in Keaton, ma in quasi tutta la produzione dell'epoca dai vari Chaplin, Lloyd, Langdon, diventa gag, cioè, secondo una definizione di François Mars: "fenomeno esterno all'azione". Il gag possiede, in linea generale, una doppia strutturazione, orizzontale e verticale. La prima investe i momenti di sviluppo dinamico che sono così schematicamente riassumibili: 1) costruzione di una situazione di equilibrio precario; 2) sviluppo dell'azione per portare a contatto gli elementi contrastanti da cui è nata tale precarietà (il protagonista e l'altro, cioè le varie forme dell'antagonista); 3) risoluzione finale del contrasto. La strutturazione verticale si basa invece su altre componenti come la componente caricaturale, mimica, incongrua dell'azione che si sviluppa. Keaton abbandona quasi subito la prima, rarefa la seconda, si abbandona totalmente alla terza. L'incongruo è il carattere primario del comico: senza di esso non può esservi comicità.

Negli anni Trenta, dopo la sua grande stagione, egli interpretò ancora sei lungometraggi e, a partire dal 1935, comparve in una trentina di cortometraggi di scarso valore. Quando morì, nel 1966, dopo aver interpretato un "Atto senza parole" di Samuel Beckett ("Film" 1965 regia di Alan Schneider, già presentato dal Circolo del Cinema tre anni fa) di forte rilievo drammatico, da molto tempo era fuori del mondo cinematografico. La sua grande arte comica era stata in larga parte di

menticata, né la sua lezione di stile, d'un rigore assoluto, era stata appresa come meritava.

.

I FILM DEL CICLO

OUR HOSPITALITY

R.: B. Keaton e Jack Blystone

s.: e sc.: Jean Havez, Joe Mitchell, Clyde Bruckman. f.: Elgin Lessley e Gordon Jennings. int.: Buster Keaton (Will McKay), Natalie Talmadge (Virginia Canfield), Joe Roberts (Joseph Canfield), Joe Keaton (il macchinista), ecc. p.: Joseph M. Schenck per la Metro Picture Corp. (7 rulli)

1) Una faida tra le famiglie Canfield e McKay funge da prologo drammatico. Il piccolo Will McKay viene tratto in salvo e allevato a New York da una zia, da cui apprende, venti anni dopo, la storia della sua famiglia.

2) Il giovane McKay intraprende il viaggio di ritorno al suo paese natale su uno sgangherato treno (siamo nel 1831). Durante il viaggio, accidentato e avventuroso, fa la conoscenza di una giovane, che è l'ultima discendente dei Canfield (ma lui non lo sa). Al momento dell'arrivo, lei lo invita a cena. Lui accetta.

3) I Canfield scoprono l'identità del giovane e in paese tentano più volte di ucciderlo. Durante la cena, però, il vecchio Canfield ricorda ai figli la "legge dell'ospitalità", che vieta di uccidere un ospite finché è in casa loro. Will McKay, sentito per caso il discorso, tenta con ogni mezzo di restare nella casa. Vi passa la notte. Il mattino, dopo alcuni tentativi falliti, fugge vestito da donna.

4) Inizia una lunga serie di inseguimenti, che culmina nelle rapide di un fiume da cui sono travolti Will McKay e la giovane Canfield. Entrambi riescono a salvarsi e tornano a casa. Quando gli altri Canfield li raggiungono, sono già sposati. La faida è finita, dice il vecchio Canfield. Definitivamente tranquillizzato, Will McKay può estrarre da sotto il soprabito le armi che vi aveva nascosto per precauzione.

A giudizio unanime, il capolavoro di Keaton; così lo giudica Marcel Oms, uno dei critici che più ha seguito la sua opera: "può essere considerato il suo capolavoro, è in ogni caso il film che lo contiene più completamente; il soggetto potrebbe fornire il pretesto per un eccellente western tradizionale".

La caratteristica più evidente del film è l'estrema esattezza della ricostruzione ambientale: all'inizio "veduta di Broadway e 42a strada nel 1830" (come dice la didascalia) completamente rifatta in studio.

Dopo la faida iniziale c'è la sequenza del treno, che sembra indulgere troppo verso il comico, ma che è giustificata in quanto permette l'introduzione di elementi narrativi: vediamoli, per meglio individuare i meccanismi che regolano il mosaico del film. La sequenza del treno permette l'incontro di Will McKay con la giovane Canfield; introduce il cane che segue Will da New York fino ad Sud e che più tardi sarà parte determinante del film; introduce il treno, che avrà, nell'inseguimento finale, anch'esso un ruolo importante; ed infine definisce geografica-

mente la grande distanza tra la civilizzata New York ed il profondo Sud. Come nel successivo "The General", anche qui, il "comico" è inserito nella situazione storica, quasi un modo affettuoso di rivisitare la storia stessa.

Ma il vero motivo strutturale di tutti i film di Keaton è l'incongruità del suo personaggio rispetto a tutto il resto che si presenta come rigorosamente convenzionale con una situazione narrativa di tipo classico. La comicità non nasce pertanto dalla parodia di un genere cinematografico, ma dallo scontro del personaggio-Keaton non legato al "genere" e tutto il resto, oggetti-narrazione-personaggi, costruito secondo gli schemi classici e con comportamenti consequenziali.

Un ultimo accenno sulla struttura del film lo merita la funzione degli oggetti che risulta nettamente diversa dalla propria logica originaria. Vediamone alcuni esempi:

- 1) la casa dei Canfield, covo dei nemici di McKay, diventa per la "legge dell'ospitalità", l'unico rifugio sicuro per Will;
- 2) un vecchio tira sassi contro il treno, il macchinista risponde tirandogli pezzi di legno, il vecchio raccoglie la legna che gli servirà per far fuoco;
- 3) il luogo scelto da Will per la pesca si trasforma in una cascata, ma questa a sua volta diventa un sicuro nascondiglio;
- 4) la donna che cammina con l'ombrello è in realtà un cavallo mascherato;
- 5) il cassone della legna del treno diventa, quando deraglia, una rudimentale imbarcazione;
- 6) la cascata, fonte di pericolo per i due innamorati, diventa il luogo del loro incontro;
- 7) il vestito da cerimonia di Will si rivela un autentico arsenale.

.

SEVEN CHANCES r.: Buster Keaton. s.: David Belasco.

sc.: Jean Havez, Joe Mitchell, Clyde Bruckman. f.: Elgin Lessley e Byron Houck. int.: BUster Keaton (Jimmy Shannon), Roy Barnes (Billy Meekin), Snitz Edwards (il notaio), Ruth Dwyer (Mary Jones), ecc.
p.: Joseph M. Schenck per la Metro Pictures Corp. (6 rulli)

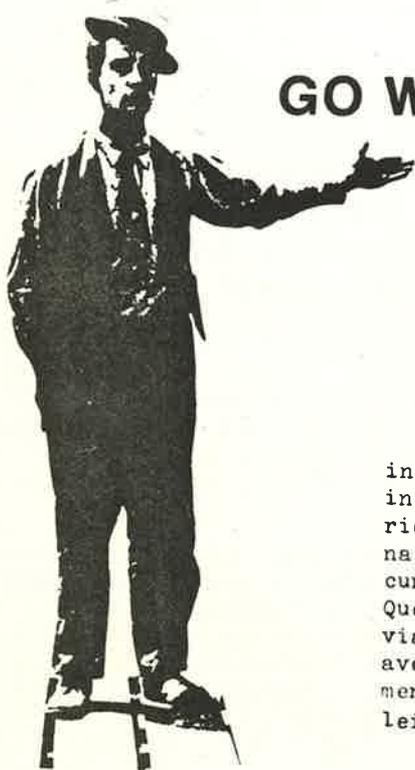
Jimmy Shannon (Buster Keaton) eredita una grossa fortuna, ma il lascito è subordinato al fatto che egli si sposi entro il giorno del suo ventisettesimo compleanno, che ovviamente è lo stesso giorno in cui apprende la notizia. Egli è innamorato di Mary Brown, le fa quindi la proposta, ma quando lei apprende la storia dell'eredità rifiuta.

Jimmy fa la stessa proposta a sette ragazze che conosce, poi a tutte quelle che incontra per strada, ma inutilmente. Bill, un suo amico, fa pubblicare l'appello sul giornale e dà appuntamento in chiesa alla ragazza che voglia sposarlo. Nel frattempo Mary cerca di mettersi in contatto con Jimmy. La chiesa si riempie di centinaia di donne vestite da sposa. Jimmy riceve finalmente un biglietto da Mary e fugge, inseguito da tutte le concorrenti. Dopo un lungo inseguimento, raggiunge Mary e la sposa appena in tempo.

Memorabile è la lunga sequenza dell'inseguimento delle aspiranti mogli. Culmina nel vorticoso rovinare di massi lungo una collina, dietro al povero Jimmy in fuga, massi che prendono letteralmente il posto delle inseguitrici. L'accostamento esprime una concezione del mondo che non è soltanto misoginia (qui può aver influito l'andamento burrascoso del matrimonio di Keaton), ma addirittura una visione profondamente lacerata della realtà, l'autentica parafrasi visiva del luogo comune: "il mondo mi è crollato addosso".

Strutturalmente commedia tradizionale "Seven Chances" porta ai limiti estremi dell'astrazione il "genere", ricorrendo alle formule inquietanti del sogno. Il sogno permette la sostituzione di luoghi, di persone, di oggetti in piena libertà. La dimensione onirica è da prima ironica (una semplice concordanza con funzioni caricaturali), poi apocalittica per lo sconvolgimento che provoca. Ogni evento appare sempre sul punto di frantumarsi, di esplodere. Basta un nonnulla a mettere in moto un ingranaggio inarrestabile e ostile, che assume dimensioni sempre crescenti, in progressione catastrofica. L'inseguimento finale è, in questo caso, il punto d'arrivo, il culmine del crescendo, è il trionfo del caos. E' vero che tutto nasce da un equivoco, ma l'equivoco non nasce dal caso, bensì da una legge che si sovrappone alla vita ed è innaturale per il personaggio-Keaton: qui l'eredità, in "Our Hospitality" la legge dell'ospitalità. Questa legge domina gli avvenimenti e domina lo stesso Keaton. Ma attenzione: se al caos subentra la pace, il lieto fine di rito è una menzogna; rappresenta l'adeguamento alla regola narrativa tradizionale che non ha nulla a che vedere con quella legge.

.



GO WEST r.: B. Keaton sc.: B.Keaton; sc.: Raymond Cannon; f.: Elgin Lessley e Bert Haines; int.: Buster Keaton (Friendless), Haward Truesdale (il proprietario del ranch) Kathleen Myers (sua figlia), ecc. p.: Joseph M. Schenck per la Metro Goldwyn Mayer Corp. (7 rulli)

Friendless (Buster Keaton) è un giovane senza soldi che parte per il West in cerca di un po' di fortuna. Durante il viaggio cade dal treno e si trova in mezzo al deserto. A piedi raggiunge un ranch, dove trova lavoro. Solitario di carattere e di nome (Friendless significa senza amicizie), si affeziona a una giovenca di nome Brown Eyes, anch'essa solitaria e non amata da alcuno. Friendless si innamora anche della figlia del proprietario del ranch. Questo decide di inviare una mandria a Los Angeles per venderla. Durante il viaggio la mandria è assalita da ladri di bestiame, ma Friendless riesce ad avere la meglio. Giunto a Los Angeles, il proprietario lo ringrazia calorosamente e gli dice: "Chiedimi quello che vuoi". Friendless risponde: "Voglio lei", indicando non la figlia del proprietario, ma la mucca.

Alla vigilia della realizzazione di "Go west" avviene la rottura fra Keaton e i suoi sceneggiatori abituali, Jean Havez, Clyde Bruckman e Joseph Mitchell. Forse è questo il motivo che può giustificare il to no diverso di questo film rispetto ai precedenti. Notiamo uno scivolare continuo verso il patetico che si fonde con un perturbante riflesso di misoginia, come mostra apertamente l'ironico finale.

Il film è costruito come una serie di disavventure di un personaggio la cui solitudine, il cui carattere schivo, la cui timidezza sono dati per scontati, come se tutto dovesse apparire già detto fin dall'ini zio. Il finale (l'attraversamento della città da parte della mandria) doveva ricalcare nei toni apocalittici il solito culmine del crescendo keatoniano, ma proprio per lacune di sceneggiatura, non risulta abbastanza preparato per configurarsi come tale.

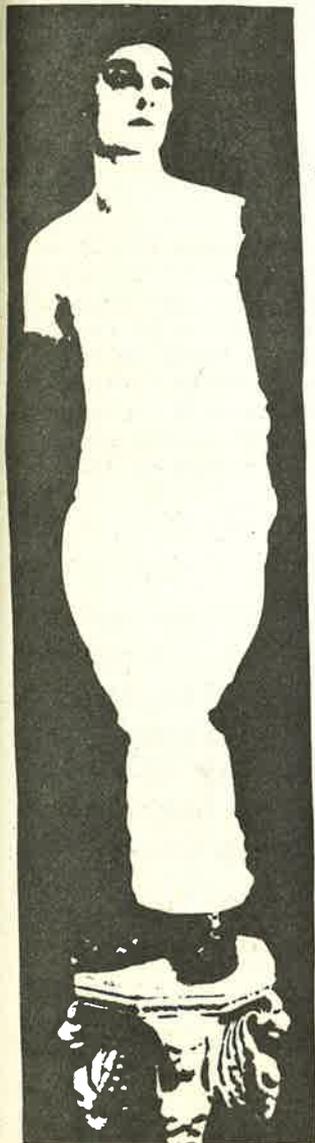
Il film ha comunque momenti felici: l'inizio e il finale, ad esempio, ma soprattutto la sequenza del primo approccio con la mucca (Keaton, che deve mungerla, si limita a porre il secchio sotto di lei e ad attendere che lo riempia di latte; visto che non succede nulla la invita a se dersì sullo sgabello che serve al mungitore). Si intravede, seppure con risultati meno inquietanti del solito, un riflesso dell'ambiguità keatoniana verso gli oggetti.

.

THE GENERAL r.: B. Keaton e Clyde Bruckman

s.: B. Keaton e Clyde Bruckman; sc.: Al Boasberg e Charles Smith; f.: J. Devereux Jennings e Bert Haines; int.: Buster Keaton (Johnny Gray), Marion Mack (Annabelle Lee), Glen Cavender (cap. Anderson), Jim Farley (gen. Thatcher), Frederick Vroom (generale sudista), ecc.: p.: Joseph M. Schenck per la United Artists (8 rulli)

Durante la guerra di secessione Johnny Gray (Buster Keaton) vive combattuto fra due passioni; l'amore per la giovane Annabelle Lee e per la locomotiva "The General" di cui è macchinista. Annabelle gli dice che vuole amare un soldato. Johnny chiede di essere arruolato, ma lo scartano. La ragazza lo lascia. Un giorno un commando nordista ruba il treno, su cui è salita anche Annabelle. Johnny cerca invano di inseguirli. Disperato, girovaga a lungo, finchè non trova abbandonata la sua locomotiva. Riparte e finisce oltre le linee nemiche, addirittura nel quartier generale nordista: qui apprende che il mattino seguente è previsto un attacco contro i sudisti. Ritrovata Annabelle, fugge su "The General", ma viene inseguito su due treni carichi di soldati. Riesce tuttavia a disfarsi degli inseguitori facendo crollare dietro di sé un ponte. L'attacco dei nordisti può, grazie alle sue informazioni, essere agevolmente respinto. Durante la battaglia Johnny fa addirittura prigioniero il generale nemico. Decorato dal generale Jefferson, ora Johnny può (anzi de ve) finalmente partire per la guerra, e dovrà anche attendere una licenza per tornare a sposare Annabelle Lee.



I ripetuti tentativi di intromissione dei produttori nel suo lavoro, costringono Keaton a lasciare la Metro Goldwyn Mayer ed a cercare altrove uno spazio proprio ed una libertà espressiva. Nel dicembre del 1926 gira "The General" per la United Artists riprendendo la collaborazione con Clyde Bruckman, sceneggiatore e co-regista.

Keaton ottiene carta bianca e dimostra che la stanchezza di "Go west" era solo fittizia. "The General" è ritenuto alla pari di "Our hospitality", capolavoro indiscusso.

Si tratta di un film per molti versi strano: è strano il tentativo di rivisitare la guerra di secessione rovesciando le parti, cioè mostrando una grande vittoria dei sudisti (anche se non è certo la vittoria finale); poi è strano il tono generale, che sembra quello di un normale film storico in cui siano disseminati, di tanto in tanto, alcuni "gag": l'inserimento del comico in un grande affresco che si affida ai moduli tradizionali della cultura americana (la ricerca di una tradizione e l'amore per i grandi spazi) trova qui la sua espressione più riuscita.

"The General" è un film fra i più compatti e omogenei di Keaton, in cui persino le pause, e le apparenti lentezze hanno una esplicita funzione (sono momenti di riflessione un po' malinconica, ma che forniscono al personaggio la completezza necessaria) come in una famosa sequenza così raccontata dallo stesso Keaton:

Annabelle Lee mi ha appena detto: "non mi rivolga più la parola sino a quando non sarò in uniforme". Sono disperato e me ne sto pensoso, seduto sulla mia locomotiva. Non so perchè l'esercito non mi abbia voluto: non mi è stato detto che non si poteva privare le ferrovie di un macchinista. Il mio aiutante vuol mettere la locomotiva in deposito, non sa che sono seduto sulla biella e inizia la manovra. Sono stato io stesso a guidare la locomotiva per tutto il film. Ne avevo una padronanza tale che avrei potuto fermarla su di una moneta. Ma prima di questa scena ho chiesto al macchinista se era possibile. Mi ha risposto: "Non c'è che un pericolo. Con queste vecchie locomotive basta un tanto di vapore in più e la biella comincia a girare. Se gira può anche ucciderla". Abbiamo provato tre o quattro volte, poi il macchinista ha dato il benplacito e abbiamo girato la scena. Volevo un "gag" a chiusura di questa sequenza. Non è un gran "gag", ma è delicato e abbastanza fuori del comune da far ridere la gente.



E' questa stessa malinconia a rivelare, ancora una volta, la falsità del lieto fine keatoniano: nel momento in cui sembra raggiungere la vittoria (la conquista di Annabelle), il protagonista è costretto a rinunciarvi per andare a combattere. L'amore che lega Johnny Gray alla locomotiva assume un aspetto anch'esso strano, ma ben più inquietante dell'equivalente amore per la mucca in "Go west".

Il film denota anche la risoluzione del rapporto ambiguo con gli oggetti: ora l'omogeneità fra l'uomo e la macchina è raggiunta.



Come già alla M.G.M., anche alla United Artists, vengono imposti a Keaton determinati collaboratori, per fare il film "College" deve accettare nuovi sceneggiatori e un regista diverso che non lo aveva mai diretto. Per "Steamboat Bill Jr." c'è una tregua e possiamo definirla un'opera libera da condizionamenti. Il film ottiene un enorme successo di pubblico, ma questo non basta a risolvere i problemi e poco dopo l'uscita del film Keaton commette quello che, a suo dire, è stato il più grosso errore della sua carriera. Anziché tentare, sull'onda del successo, di produrre in proprio i suoi film, accetta di appoggiarsi nuovamente alla Metro Goldwyn Mayer.

STEAMBOAT BILL JR. r.: Charles Reisner;
s. e sc.: Carl Harbaugh; f.: J. Devereux e Bert Haines; int.: Buster Keaton (William Canfield jr.), Ernest Torrence (William Canfield sr.), Tom Lewis (il secondo), Tom McGuire (John James King), ecc.
p.: Joseph M. Schenck per la United Artists (7 rulli)

Una forte rivalità divide i proprietari di due battelli fluviali: Steamboat Bill, proprietario della vecchia sgangherata "Stonewall Jackson", e King, ricco proprietario d'un battello modernissimo. Un giorno Bill riceve un telegramma, con l'annuncio dell'arrivo del figlio che non vede da quando era bambino. Corre alla stazione pregustando l'incontro con un figlio che immagina grosso e robusto quanto lui: si trova invece di fronte il piccolo e gracile Buster Keaton, con un buffo cappello in testa e un ukulele a tracolla. Bill Jr proviene da un college, dove si è innamorato della figlia di King.

Il vecchio King riesce a far dichiarare inagibile lo "Stonewall Jackson", Steamboat Bill lo aggredisce. Arrestato, è chiuso in carcere. Invano il figlio tenta di farlo evadere. Anzi, deve agli stesso sfuggire alla polizia ed è investito da un'auto, per cui finisce in un ospedale.

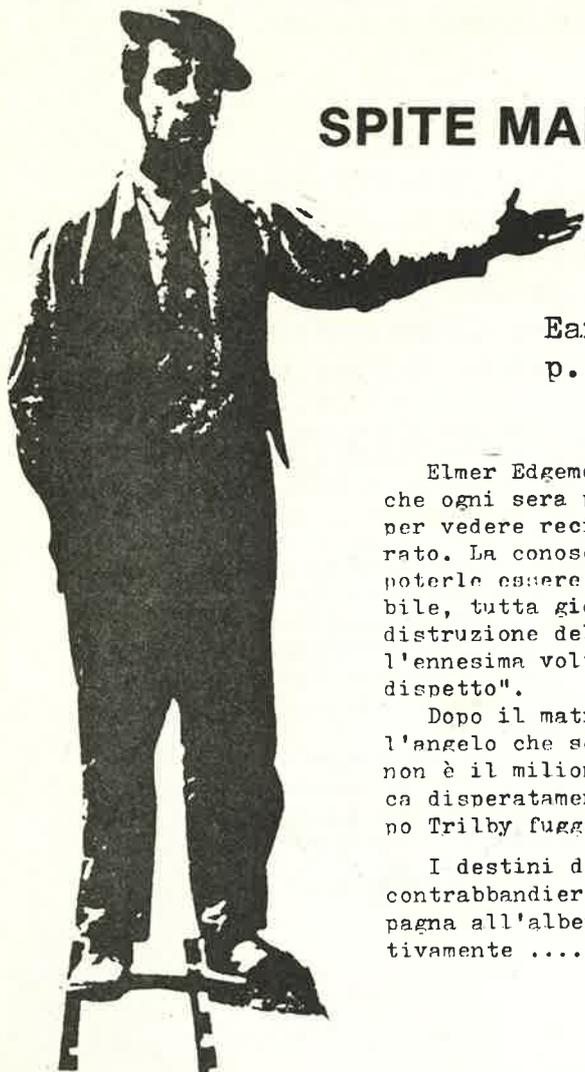
La città è investita da un violentissimo ciclone, che spazza via ogni cosa, alberi, case, per sino l'ospedale. Bill jr. si ritrova sul suo lettino in mezzo alla strada. Trasportato dal ciclone, raggiunge la "Stonewall Jackson", con cui può salvare la figlia di King. L'acqua del fiume in piena allaga la città e minaccia di annegare anche il vecchio Bill ancora chiuso in prigione. Ma Bill jr. lo salva, come salva anche King, grazie allo "Stonewall Jackson" - e come salva un prete, che può così celebrare il matrimonio con la figlia di King.

Ma veniamo a "Steamboat Bill Jr.": il film esce nel maggio 1928 e si avvale della sapiente regia Charles Reisner, che aveva lavorato dal 1918 al 1925 per Chaplin. L'articolazione narrativa del film mostra l'abbandono degli schemi tradizionali della commedia, anche se riproduce - nella prima parte specialmente - gli stessi moduli di "Our hospitality" (Bill, come Will McKay, piomba in una situazione che, regolata com'è da altre leggi, lo costringe alla passività: egli non può non subire). Nonostante molti abbiano parlato, per questo film come per "The General", di una comicità realistica, la struttura dominante è ancora quella onirica o, meglio, dell'incubo: la sua convergenza verso il lieto fine rivela la propria gratuità, il puro rispetto per

incredibile convenzione. Il sogno si identifica con l'arrivo del ciclone, destinato, malgrado le apparenze, a rimettere ogni cosa in ordine, a ristabilire una giustizia perduta. E' proprio il piccolo e gracile Bill Jr. che "si appropria" del ciclone, uscendone non solo indenne, ma addirittura vincitore, ovviamente in sintonia con la vecchia e sgangherata barca.

"Steamboat Bill Jr" è soprattutto la fantastica, e un po' nostalgica, rivincita del piccolo uomo contro una ottusità sempre più apocalittica.

.



SPITE MARRIAGE

r.: Edward Sedgwick

s.: Lew Lipton e Ernest S. Pagano;

sc.: Richard Schayer; f.: Reggie Lanning;

int.: Buster Keaton (Elmer Edgemont),

Dorothy Sebastian (Trilby Drew), Edward

Earle (Lionel Benmare), ecc.

p.: Edward Sedgwick per la M.G.M. (9 rulli)

Elmer Edgemont (Buster Keaton) è proprietario di una lavanderia d'abiti che ogni sera prende "a prestito" nel proprio negozio un frack e va a teatro per vedere recitare Trilby, una famosa attrice di cui è perduto innamurato. La conoscenza fra i due avviene casualmente, quando una sera egli, per poterle essere vicino, riesce a sostituire una comparsa. Una sequenza memorabile, tutta giocata sulla disastrosa goffaggine di Elmer e sulla progressiva distruzione della scena. Tuttavia ottiene un risultato; Trilby, respinta per l'ennesima volta dall'attor giovane che ama, accetta di sposare Elmer "per dispetto".

Dopo il matrimonio, i due escono a cena: Elmer scopre che Trilby non è l'angelo che sognava, ma una inveterata ubriaccona e Trilby scopre che Elmer non è il milionario che mostrava di essere. La sera termina con lui che cerca disperatamente di mettere a letto il corpo inanimato di lei. Il giorno dopo Trilby fugge con l'attor giovane.

I destini di Elmer e Trilby si ricongiungono casualmente su una nave di contrabbandieri. Egli la salva, fa catturare i contrabbandieri e la ricompagna all'albergo, sotto gli occhi del rivale sconfitto, ma chissà se definitivamente

E' il suo ultimo film (altri ne seguiranno, ma non sarà più possibile definirli suoi) in cui, tra l'altro, Keaton ritorna alla tradizionale divisione in due parti nettamente distinte. La parte più interessante e ricca di motivi è la prima, culminante nella apocalittica sequenza della recita; la seconda si inserisce a fatica nel contesto del film, se non con l'ambiguo finale (un altro lieto fine che contiene i germi del proprio rovesciamento). Le due parti sono separate da uno sketch che sarà ripreso da Keaton nei suoi spettacoli con il Circo Medrano nel 1947 e nel 1951: la sequenza in cui spoglia e mette a letto la moglie

ubriaca. I partners preferiti da Keaton sono le macchine, ma anche gli stessi personaggi possono essere ridotti allo stato di manichini inarticolati. Non si tratta semplicemente di misoginia: è una vera e propria concezione di un mondo oggettuale in cui le funzioni sono continuamente scambiate. La sola conquista che gli rimane è quella offerta dalle convenzioni, un lieto fine che integra di fatto nelle proprie regole narrative il personaggio, ma senza chiudere mai gli spiragli della frustrazione.

Keaton avrebbe voluto usare il sonoro già in "Spite marriage", ma la produzione non fu d'accordo (anche se in seguito ne fu realizzata un'edizione sonorizzata). E sarà proprio l'avvento del sonoro a distruggerlo.

.....



Le idee, quando non interi brani, per la realizzazione di queste pagine sono estratte da:

- G. Rondolino "Storia del Cinema" UTET
- G. Cremonini "Buster Keaton" - Castoro Cinema n° 28 (Aprile 1976)

