

BUSTER KEATON E IL MONDO DEL VAUDEVILLE

Di: Andrea Cocchini

Joseph Francis Keaton nasce a Pickwick nel Kansas il 4 ottobre 1895. È il primo dei tre figli di una famiglia di artisti di vaudeville e molto precocemente dimostra una spiccata passione per la ribalta e una naturale propensione per il mondo dello spettacolo. È egli stesso a raccontare, nella sua autobiografia, che quando era ancora in fasce, non appena imparò ad andare a carponi, si diresse sul palcoscenico dove si stavano esibendo i suoi genitori ricevendo così i primi applausi della sua vita.¹ Sin dall'età di due o tre anni, il fine ultimo della sua esistenza è stato quello di riuscire a far ridere la gente, dimostrando in questo modo come per lui la creazione comica fosse un fatto puramente innato, istintivo ed esclusivo.²

Suo padre Joe Keaton (1867-1946) proveniva da una famiglia di contadini del Midwest. Quando era ancora molto giovane decise di partire per l'Oklahoma alla ricerca di fortuna e di una terra vergine da coltivare nei territori neo colonizzati dell'Ovest. All'età di ventisei anni per una paga settimanale di tre dollari più vitto e trasporto, Joe entrò a far parte del *Medicine Show* ambulante di Cutler e Bryant. Solamente dopo aver attaccato manifesti, distribuito volantini e aiutato la compagnia ad allestire il tendone per lo spettacolo, poteva salire sul palcoscenico, esibirsi in giochi di forza e numeri di destrezza, fare qualche salto mortale, recitare un monologo truccato da *Blackface*, cantare una canzone e poi interpretare la parte del medico imbonitore che cercava di vendere alla gente del posto la miracolosa pozione degli indiani Kickapoo. Ad accompagnarlo al pianoforte durante le sue esibizioni, c'era la figlia sedicenne del proprietario dello show, Myra Edith Cutler (1877-1955). I due si sposarono nel Nebraska l'anno successivo.

Dopo il matrimonio, Joe e il suo amico Harry Houdini, insieme alle rispettive mogli, decisero di allestire il loro *Medicine Show* che portarono in giro nel

Kansas del sud con il nome di *California Concert Company*. Lo spettacolo iniziava con Joe e Myra che eseguivano un numero musicale in cui lui cantava e lei suonava il sax. Houdini interpretava la parte del dottore che vendeva l'elisir in grado di curare ogni male al costo di un dollaro la bottiglia, ma prima faceva sempre qualche trucco con le carte e stupiva gli spettatori sfilandosi dai polsicon estrema facilità le manette dello sceriffo locale.

Fu proprio colui che viene considerato il più grande illusionista di tutti i tempi a coniare per il piccolo Keaton il nomignolo di Buster, dopo averlo visto ruzzolare da una rampa di scale a soli sei mesi senza farsi alcun male.

Buster significa letteralmente “fenomeno”, è un'esclamazione spesso usata nei confronti di qualcuno che fa una cosa strabiliante, eccezionale. Nel linguaggio tecnico può far riferimento a ciò che è gommoso, pneumatico, che rimbalza. Da quel giorno in poi tutti lo hanno sempre chiamato così.

Buster era un ragazzino molto vivace e fortemente curioso. A tre anni gli fu amputata la falange del dito indice che si era schiacciato nello strizzatoio del lavabo, lo stesso giorno, in pieno stile keatoniano, fu addirittura risucchiato da un ciclone che lo trascinò a qualche isolato di distanza. Gli incidenti che costellano la sua infanzia sono incredibilmente numerosi, legati al tipo di vita d'artisti girovaghi che conduceva la famiglia Keaton, costretta continuamente a viaggiare in lungo e in largo per tutti gli Stati Uniti. Nella sua autobiografia, che Robert Benayound definisce come il racconto di una delle vite più calamitose mai narrate,³ Buster si sofferma spesso a descrivere divertito i vari deragliamenti ferroviari, i crolli degli edifici, gli incendi nelle camere d'albergo e molti altri episodi simili in cui si è venuto a trovare.

Il bambino che nei suoi primi mesi di vita era solito dormire in una cassa nel Back Stage, non appena imparò a camminare, gironzolava fra le quinte facendo rumore e disturbando gli attori della compagnia, fu così che i genitori pensarono di portarlo in scena con loro per poterlo controllare da vicino.

Il suo esordio ufficiale avvenne nel 1899, in una cittadina del Delaware nel teatro di Bill Dockstader. Il padre ebbe l'idea di vestirlo uguale a se stesso con un costume “all'irlandese”, in modo tale da ricreare sul palcoscenico un suo

doppione miniaturizzato che lo imitasse perfettamente in tutto quello che faceva.

Negli anni in cui Buster si avvicina al teatro comico popolare, il vaudeville stava delineando le forme standard delle sue pratiche artistiche e spettacolari; apprestandosi a sostituire gli intrattenimenti ambulanti nei gusti del pubblico americano.

All'età di cinque anni Buster si era già guadagnato la fama di ragazzino terribile del vaudeville, un bambino prodigio che si esibiva regolarmente due volte al giorno (mattina e sera) nello spettacolo dei suoi genitori. Joe decise così che poteva meritarsi a pieno titolo il nome sulle locandine come membro dei "The Three Keatons", con la qualifica di "straccio umano"⁴, la cui funzione era quella di essere trascinato dal padre sul palcoscenico come se fosse un sacco di patate, o quella di essere usato come una scopa per spazzare il pavimento, per poi venir colpito con calci e pugni e infine lanciato tra le quinte, in platea o nel pozzetto dell'orchestra.

<<Il nostro numero all'epoca era il più brutale del vaudeville>>⁵.

Gli spettacoli del trio Keaton davano luogo a proteste e interventi da parte della Gerry Society, un'istituzione nata con il compito di tutelare i diritti dell'infanzia, facendo rispettare la legge che vietava ai bambini di recitare al di sotto di una certa età. Per potersi esibire Buster alcune volte veniva spacciato per un nano. In seguito ai numerosi reclami e alle continue denunce, il ragazzino era spesso portato a visitare dai medici dei servizi sociali, che non riuscirono mai a trovargli l'ombra di un livido o il segno di una sbucciatura.

<<Facevo cadute azzardate e non mi sono mai rotto niente perché sapevo quali muscoli flettere e quali rilassare. Imparai il trucco quando ero così piccolo che il controllo del mio corpo divenne puramente istintivo>>⁶.

I numeri che Buster eseguiva in coppia col padre erano particolarmente violenti, principalmente basati sulle loro grandi capacità fisiche; infatti entrambi erano abili acrobati e agili cascatori. Insieme inventarono il gag dell'autostrangolamento, che dopo di loro fu riproposta da molti comici. In seguito i due, accompagnati dal sassofono di Myra, improvvisavano in scena eccentrici match pugilistici ricchi di un primordiale e grottesco surrealismo.⁷

In questo tipo d'esibizioni, per far sì che non si verificassero incidenti, di fondamentale importanza è la scelta dei tempi d'esecuzione, il controllo dei movimenti del corpo e un ottimo affiatamento tra gli interpreti. Come testimonia lo stesso Keaton: <<Essere mezzo secondo in ritardo nel tirare un calcio o scansare un pugno voleva dire rompersi le ossa>>⁸.

Negli stessi anni in cui subisce il particolare tirocinio paterno, Buster compie empiricamente un'importante scoperta rivelatrice, che gli permette di iniziare a gettare le fondamenta per la costruzione futura del suo singolare personaggio cinematografico.

Il pubblico, alla vista di ciò che gli succedeva sul palcoscenico, rimaneva sconcertato, preoccupato per le sorti del ragazzino non poteva far altro che trattenere il fiato, per poi scoppiare in una fragorosa risata quando Buster si rialzava impassibile come se nulla gli fosse accaduto.

<<Gli spettatori erano stupiti perché non piangevo. Non c'era niente di misterioso; non piangevo perché non sentivo alcun male [...]. Una delle prime cose che notai quando ero in teatro, fu che ogni volta che sorridevo o facevo capire al pubblico quanto mi divertivo, loro sembravano ridere meno. Credo che la gente si aspetti che nessuno straccio umano sia contento ad essere trattato in quel modo>>⁹.

Buster sembra capire che l'effetto comico delle sue esibizioni è legato all'espressione che assume il suo viso. Quanto meno egli rideva, tanto più gli spettatori si dimostravano divertiti. Il suo volto in scena acquista così una solenne "impassibilità", in netto contrasto con i movimenti del suo corpo. Volendo cercare di tradurre una dicotomia del genere, ci permettiamo di affermare che l'attore, acrobata, mimo, danzatore Buster Keaton, ha una "faccia di pietra" su un "corpo artificiale" configurato in modo extraquotidiano, che risulta essere mobile come quello di un personaggio da disegno animato. Gli opposti convivono nel sistema attoriale del comico Keaton in quanto l'elemento più appariscente del suo *bios* scenico è generato dal contrasto che egli riesce a creare tra la pantomima vertiginosa del corpo e l'apparente fissità del volto. Queste due componenti antitetiche risultano integrarsi tra loro in modo complementare, divenendo gli

elementi costitutivi attraverso i cui l'attore fonda il suo personalissimo metodo recitativo straniante e antinaturalista.

Dopo che Buster venne cacciato durante il primo giorno dalla scuola elementare del New Jersey alla quale era stato iscritto, fu Myra ad occuparsi dell'istruzione del figlio. Per quel che riguardava l'apprendimento delle diverse discipline artistiche, il ragazzino non dimostrò mai nessuna difficoltà. Viveva a stretto contatto con i maggiori artisti di vaudeville dell'epoca: Will Rogers, Jack Norton, Al Jonson erano amici del padre e molto spesso i loro numeri figuravano in cartellone nella stessa serata insieme a quello dei Keaton. Per molte ore al giorno, sia durante le prove, sia durante gli spettacoli, Buster aveva la possibilità di osservarli da vicino, si divertiva ad imitarli ed era sempre attento a carpirne i segreti. Bill Robinson gli insegnò a ballare il tip tap, da Houdini imparò qualche gioco di prestigio e alcuni numeri di magia, Herb William gli impartiva regolarmente lezioni di musica e canto.

Fin dall'infanzia Buster si dimostra un attento allievo capace di assorbire in *toto* gli insegnamenti paterni e degli altri in teatro, riuscendo però ad isolare gli elementi spettacolari che maggiormente lo interessano, per poi abilmente permutarli in modo funzionale alla realizzazione di un processo creativo autonomo e del tutto personale nella sua originalità.

Due anni dopo aver dato alla luce nel 1904 il suo secondo figlio Harry Stanley detto "Jingles", anche lui subito avviato ad una precoce carriera nel mondo dello spettacolo, Myra Keaton, mentre era in attesa di Louise Josephine, fu costretta ad abbandonare temporaneamente le scene.

Joe e Buster proseguirono da soli la stagione teatrale del 1906 come "attrazioni speciali", esibendosi tra un atto e l'altro delle commedie sentimentali che la Fenberg Stock Company aveva nel suo repertorio di giro. Oltre ai movimentati e irruenti numeri atletici e acrobatici, spesso le loro performance prevedevano esilaranti parodie di alcune scene di importanti spettacoli drammatici di Broadway. Le imitazioni, oltre che prendere di mira le maggiori stelle del momento, non risparmiavano nemmeno le opere di grandi autori classici del calibro di Marlowe e Shakespeare, come ad esempio nello sketch in

cui Buster affacciato ad un balcone travestito da Giulietta, cadeva finendo sopra al padre che interpretava la parte di Romeo. Questo tipo d'esibizioni rientrano nella categoria che viene definita *Dumb acts*; pantomime mute in cui l'effetto comico scaturisce principalmente dal gesto enfaticizzato e dall'espressività del volto degli attori.

A differenza di molti numeri di successo che negli anni alcuni artisti riproponevano pressoché invariati sui palcoscenici del vaudeville, quelli dei Keaton risultavano sempre nuovi e ricchi di trovate improvvisate.¹⁰

Come testimonia preziosamente Rudi Blesh: <<*Buster non era mai lo stesso, di volta in volta riusciva a gettare i clichè prima che si cristallizzassero, così il pubblico ritornava in teatro ogni sera per poter vedere le novità. Le sue esibizioni erano così radicalmente diverse l'una dall'altra ad un ritmo di sette alla settimana*>>¹¹.

Durante la tournée che la compagnia Fenberg fece nel New England, Buster ebbe la possibilità di recitare in alcuni melodrammi seri come; *East Linne* e *The Little Lord*, dove interpretò il difficile ruolo del piccolo protagonista.

All'età di dieci anni, il primo genito della famiglia Keaton poteva già considerarsi come un professionista versatile e completo, in grado di progettare con cura i suoi numeri regolati dai giusti tempi comici e da un incalzante ritmo dei gag, secondo le ferree leggi del palcoscenico delle quali aveva ormai appreso le dinamiche. Era un attore istrionico, dotato di un grande senso d'improvvisazione che lo rendeva capace di risolvere gli "Stage Problems", adattandosi ad ogni genere di situazione e ad ogni tipo di pubblico. Buster affinando attraverso una pratica rigorosa il suo spiccato talento naturale, aveva quindi raggiunto in breve tempo una certa maturità artistica e una notevole padronanza delle diverse discipline dello spettacolo; non soltanto di carattere comico.

I Keaton continuarono ad avere numerosi problemi con la Gerry Society, che in molti stati cercava di far rispettare leggi e divieti con provvedimenti sempre più restrittivi. Buster aveva ormai superato i limiti di età e continuò ad esibirsi tranquillamente, ma Jingles e Louise non poterono più far parte dello spettacolo

di famiglia perché erano ancora troppo piccoli e vennero iscritti in una scuola del Michigan vicino al lago Muskegon, dove Joe aveva investito i suoi risparmi comprando una casa nella quale insieme trascorrevano le vacanze estive.

Nel dicembre del 1907 tutti i cinque Keaton, compresi Jingles e Louise che all'epoca avevano rispettivamente quattro e due anni, parteciparono ad uno spettacolo di beneficenza al Grand Opera House di Manhattan. Poco tempo dopo furono convocati in tribunale con l'accusa di aver violato le leggi sul lavoro minorile. La condanna fu pesante: oltre a dover pagare una multa di 250 dollari, il giudice gli impedì di esibirsi per i due anni successivi nei teatri di New York e in quelli degli altri stati che adottavano la stessa giurisdizione. Ciò significò una grave battuta d'arresto per la loro carriera, nel momento in cui i Keaton erano all'apice del successo. Il loro nome era ormai diventato una garanzia per pubblico e critica e appariva regolarmente in cartellone al Victoria di Oscar Hammestein, all'Hippodrome, all' Alhambra, all' Union Square e al Palace di Keith.

Joe, che proprio in quel periodo iniziò ad avere i primi problemi con l'alcool, si trovò costretto ad accettare un ingaggio oltre oceano offertogli da Alfred Butt, manager del prestigioso Palace theatre di Londra. L'istintiva comicità al fulmicotone dei Keaton non venne apprezzata dal compassato pubblico britannico, la tournée inglese si rivelò un insuccesso e dopo pochi giorni Joe decise di fare ritorno negli Stati Uniti con tutta la famiglia.

Intorno al 1910, scontata la condanna della Gerry Society, i Keaton poterono nuovamente esibirsi nei teatri di New York.

In quegli anni, come molti artisti, anche loro facevano parte del sindacato dei White Rats e quando si presentò l'occasione, anche loro, come molti altri artisti, si distaccarono dalla United Booking Office (UBO) firmando un contratto con il nuovo circuito alternativo di Klaw e Erlanger. Keith, Albee e Martin Beck seppero riprendersi in breve tempo il controllo del mondo del vaudeville e dal 1913 iniziarono a mettere in atto la loro dispotica vendetta contro tutti gli artisti americani che si erano dimostrati sleali nei loro confronti.

Nella sua autobiografia, Buster racconta che durante una loro esibizione al

Palace, in seguito ad un litigio scoppiato per alcuni tagli sul numero e alla sfavorevole collocazione in scaletta, il padre corse dietro all'odiato Beck con il serio intento di picchiarlo.¹²

Durante la stagione teatrale successiva, ormai estromessi dal circuito della UBO, i Keaton, non riuscendo ad ottenere ingaggi di prima categoria, si trovarono costretti a firmare un contratto con il circuito minore di Alexander Pantages sulla West Coast. La paga settimanale diminuì sensibilmente e gli spettacoli giornalieri passarono da due a tre. Per un numero come il loro che richiedeva un enorme dispendio d'energia, ciò fu fortemente penalizzante; inoltre Joe proprio in quel periodo iniziò ad abusare col bere.

Mentre stavano in tournée a San Francisco, nel febbraio del 1917, Buster decise di abbandonare lo spettacolo per il suo bene ma soprattutto per quello del padre. Anche Myra lasciò temporaneamente il marito, ma i due si riunirono un mese dopo nella loro casa sul lago Muskegon.

Buster ormai ventunenne, andò da solo a New York dove, grazie alla mediazione dell'agente Max Hart, ottenne un buon ingaggio di 250 dollari a settimana per recitare nella rivista *The Passing Show*, che in quello stesso inverno era in cartellone al Garden Theatre di Broadway. Buster non fece mai quello spettacolo. Due giorni prima dell'inizio delle prove incontrò casualmente Lou Anger, un suo amico attore di vaudeville che gli presentò Roscoe "Fatty" Arbuckle. I due, pur non conoscendosi personalmente, avevano una grande stima e ammirazione reciproca. Buster aveva avuto modo di veder recitare Fatty nelle comiche cinematografiche di Mack Sennett. Arbuckle, che si era spesso divertito assistendo in teatro alle esibizioni dei tre Keaton, gli propose di interpretare una parte nel suo nuovo film.

Il teatro ha rappresentato per circa un ventennio la vita di Buster e al di là del particolare apprendistato compiutovi, risulta essere un elemento fondamentale per comprendere la sua complessa personalità non soltanto di artista ma anche di uomo.¹³

Buster Keaton in misura maggiore rispetto agli altri grandi attori che negli anni '10 hanno compiuto il passaggio dal palcoscenico del teatro popolare, allo

schermo del cinema comico, instaura un intimo legame con il vaudeville che per lui assume un'importanza particolare.

La rappresentazione della comicità nell'universo keatoniano, la concezione che egli ha del pubblico e il complesso sistema recitativo di questo incomparabile e innovativo uomo di spettacolo, il cui genio trovò la sua massima espressione nel mondo del cinema, risultano strettamente dipendenti dalla sua formazione artistica d'origine.

NOTE

- ¹ Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 11.
- ² Piero Arlorio, (a cura di), *Il cinema secondo Buster Keaton*, Samonà e Savelli, Roma, 1972, p. 13.
- ³ Cfr. Robert Benayoun, *Le Colosse du silence*, <<Positif>>, n.77-78, estate, 1966.
- ⁴ Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, cit., p. 12.
- ⁵ *Idem*, p. 12.
- ⁶ *Idem*, p. 25.
- ⁷ Emilio Cecchi, *L'autobiografia di Buster Keaton*, <<Corriere della sera>>, 19 maggio 1961.
- ⁸ Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, cit., p. 75.
- ⁹ *Idem*, p. 13.
- ¹⁰ David Robinson, *Buster Keaton*, Secker & Warburg, London 1973, p. 18.
- ¹¹ Rudi Blesh, *Keaton*, Secker & Warburg, London, 1967, p. 47.
- ¹² Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, cit., pp. 77-78.
- ¹³ Piero Arlorio, (a cura di), *Il cinema secondo Buster Keaton*, cit., p. 13
