

Mariagiulia Colace

IL TESTIMONE BUSCARINO

[L'intervento di Mariagiulia Colace e l'intervista che qui presentiamo costituiscono la tappa più recente di un dialogo fra l'autrice e il celebre fotografo Maurizio Buscarino, iniziato un paio di anni fa per una tesi di laurea. Il contributo di Mariagiulia ha un seguito nelle considerazioni di Samantha Marenzi sui rapporti fra teatro e fotografia. Al centro di questi due interventi sta quello di Buscarino stesso. La voce del fotografo si affianca ai due contributi sulla fotografia e li completa].

Buio, luce, buio¹: l'arco vitale di un evento scenico. L'otturatore di un apparecchio fotografico si apre e si chiude sul mondo allo stesso modo: come una porta. Lascia entrare la luce per poi richiudersi.

Mi sono laureata con una tesi sulla fotografia teatrale². Il desiderio di intervistare Maurizio Buscarino³, nonostante la sua fama di uomo

¹ È un riferimento al volume di Buscarino *Buio Luce Buio*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2003.

² *In memoria del gesto*, discussa presso il Dams dell'Università degli Studi Roma Tre nel 2012.

³ Tra i principali volumi pubblicati da Maurizio Buscarino ricordiamo: *Attore*, Pontedera, ed. Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1980; *La classe morta di Tadeusz Kantor*, Milano, Feltrinelli, 1981; *Vola Vola Peter Pan*, testi di Marco Rota, Bergamo, Teatro Viaggio, 1982; *Portfolio*, Firenze, La casa Usher, 1983; *Il teatro abbandonato*, Firenze, La Casa Usher, 1985; *Il paesaggio della musica / Pier 'Alli*, Milano, Electa Leonardo Arte, 1998; *Il popolo del teatro*, Milano, Electa Leonardo Arte, 1999; *Kantor Il circo della morte*, Udine, Art&Edizioni, 1997; *Le Marche dei Teatri*, Milano, ed. Skira, 2000; *Un figlio dello Yiddish*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2000; *Per antiche vie*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2001; *Kantor*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2001; *Post Cantum / Un Paese*, Poscante, Centro Culturale Poscante, 2001; *Il teatro segreto*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2002; *La giornata libera di un fotografo*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2002/06; *Dèi Pupi*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2003; *Buio Luce Buio*, cit.; *Freigang eines Photographen*, traduzione e prefazione di Elmar Locher, Innsbruck, Edition Sturzflüg, Bozen-Studien Verlag, 2004; *Gente di Zogno/che*

schivo e difficile, è sorto dopo aver visto alcune sue fotografie degli spettacoli di Tadeusz Kantor. Erano belle, ma più di tutto mi aveva colpito qualcosa che esulava dal piacere della vista: mi sembrava emanassero silenzio e profondità.

Gli ho scritto del mio desiderio di intervistarlo per la tesi, e lui mi ha invitato a raggiungerlo nella sua casa nella Valle Brembana. Sono arrivata alla stazione degli autobus di Zogno (un piccolo comune nella provincia di Bergamo, a 20 Km dal capoluogo), e mi sono messa ad aspettare sotto il monumento dedicato ai giovani paesani caduti durante la prima guerra mondiale.

Non sapevo bene da che parte orientarmi, non avrei saputo riconoscere Buscarino.

Dopo poco, girandomi, ho incontrato lo sguardo di un signore alto, robusto, con occhiali scuri, che mi guardava. Mi ha fatto un cenno dall'altra parte della strada. Avendomi riconosciuta lui, è stato facile riconoscerlo.

In macchina, osservando quella natura così diversa dalla campagna laziale, mi sono tornate in mente le parole scritte da Renato Palazzi:

Bisognerebbe soffermarsi un po' sulla nuova casa di Maurizio Buscarino. Bisognerebbe cercare di capirlo, quell'antico casolare in un minuscolo borgo sperduto fra le montagne bergamasche in cui da qualche tempo si è rinchiuso – ammesso che questo termine abbia senso nel caso di una persona così avida di immagini, emozioni, centellinate riflessioni – un edificio di nude pietre grigie a vista, come un piccolo maniero feudale, senza orpelli o tocchi «graziosi», ma scabro e massiccio, al termine di una stradetta scoscesa che costeggia una lunga vallata stretta silenziosa, fra boschi scuri e scostanti su cui plana un basso cielo di nuvoloni incombenti. [...]

Se mi è parso opportuno e persino necessario rendere omaggio al microcosmo silvano di Maurizio Buscarino – coronamento di un sogno esistenziale inseguito per tanti anni – è perché in esso si trovano tutte le chiavi per capire il mondo fantastico e culturale di questo fotografo per tanti aspetti così particolare⁴.

questo tempo chiamarono antico, Zogno, ed. a cura del Comune di Zogno, 2004; *Baj scenologia*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2004; *Il mare dietro il muro*, Maurizio e Federico Buscarino, Milano, Electa, 2008; *Il segno inspiegabile*, Corazzano (Pi), Titivillus Edizioni, 2008; *Solo Jazz / Dal Palazzetto al Donizetti*, Maurizio Buscarino e Federico Buscarino, Bergamo, Elleni Galleria/Press R3, 2014.

⁴ Renato Palazzi, *La fotografia di Maurizio Buscarino. Chiave di Lettura* [1990], ora in Maurizio Buscarino, *Il popolo del teatro*, Milano, Leonardo Arte, 1999, p. 10.

Lungo la strada abbiamo incrociato un'altra macchina, l'autista ha salutato, Buscarino ha risposto con un cenno della mano. Mi ha raccontato brevemente che quell'uomo ha avuto, nella storia della propria famiglia, un episodio molto violento. Mi ha accennato così a un lavoro di ricerca svolto tra gli abitanti di quella zona, sulle tracce delle loro radici e delle loro stirpi, poi divenuto un libro⁵.

Al nostro primo colloquio telefonico ero rimasta sorpresa da una sua domanda: perché, facendo una tesi sulla fotografia di scena, volessi intervistare proprio lui. Avevo già letto del materiale sul suo lavoro, avevo visto i volumi che raccolgono le sue fotografie, e c'era qualcosa che non riuscivo a cogliere. Ricordo bene la prima volta che ho visto i suoi ritratti. Effettivamente avevo pensato che quelle non erano vere fotografie di scena.

Un disagio che è stato confermato ma attenuato dalla precisazione di Buscarino stesso: lui non si considera fotografo di scena e se l'avessi presentato come tale all'interno della tesi sarebbe stato un modo sbagliato di inquadrare il suo lavoro. Era chiaro che per lui non era un capriccio, ma una precisazione doverosa e indispensabile. Va detto, però, che Buscarino non è solo l'autore di alcune immagini memorabili: il suo archivio è immenso, un grande patrimonio documentario, che per di più riguarda alcuni decenni particolarmente significativi di teatro.

Nella prefazione che introduce le fotografie raccolte ne *Il popolo del teatro*, Buscarino fa riferimento alla storia di Robinson Crusoe, che lo aveva colpito moltissimo da giovane.

Da ragazzo ero impressionato dal brano del Robinson Crusoe in cui il protagonista, dopo la lunga esperienza dell'isolamento, trova le impronte degli esseri umani sulla spiaggia. Si spaventa moltissimo, ma allo stesso tempo sente l'assoluto bisogno di scoprire dove sono e chi sono quegli uomini, fino all'incontro, anzi, allo scontro, che si annuncia come una battaglia mortale, con Venerdì, l'altro sé.

Fotografare volti e figure significa, per me, cercare il fantasma delle persone, per trattenerle, fermarle, prima che abbandonino le loro impronte. Le impronte sono le entità negative della presenza delle persone, il segno della loro assenza, il vuoto: le fotografie sono impronte⁶.

⁵ Maurizio Buscarino, *Post Cantum. Un paese, Zogno, Stamergeno*, 2001.

⁶ Maurizio Buscarino, *Il mio viaggio*, in *Il popolo del teatro*, Milano, Electa Leonardo Arte, 1999, p. 9.

Buscarino ha deciso di seguire alcune delle tracce rimaste sulla sabbia, e di lasciarne altre, attraverso la sua fotografia.

Non mi sono rivolto al teatro per un interesse culturale o intellettuale, né perché il teatro fosse più bello dei tramonti e dei fiori, o più affascinante delle guerre: nel teatro ho sentito che avevo la possibilità di cercare quel Venerdì di Robinson⁷.



Gianni, *Marat Sade*,
Ospedale Psichiatrico di Grugliasco (To) 1989.

La fotografia è entrata nella sua vita molto presto – all'età di otto anni – attraverso l'immagine del padre scomparso. La prima macchina

⁷ *Ibidem.*

fotografica, una Bencini Corrol II, viene comprata con i soldi del primo premio di un concorso cittadino di cultura religiosa a cui Buscarino partecipa, dodicenne. È con questo oggetto, «puntato» più e più volte nella vetrina di un negozio di fotografia, che Buscarino scatta le sue prime fotografie. Ma la fotografia intesa come lavoro, come mestiere, come pratica per vivere, la sceglie molto dopo.

Le tracce che ha deciso di seguire sono quelle lasciate dal «popolo del teatro», come lo definisce lui, e all'interno di questo popolo, Buscarino ha scelto percorsi precisi.

Sin dall'inizio della sua attività di professionista, distingue la fotografia di scena – praticata come mestiere – dalla sua ricerca della realtà, rappresentata in forma di metafora nel teatro.

I primi incontri col popolo del teatro sono con l'Odin Teatret, con il Bread and Puppet, con i gruppi della sperimentazione; entra in esso con Kantor e con Grotowski, lo cerca nelle carceri, nel circo e nel teatro istituzionale. Quello che lo battezza fotografo *nel* teatro (non *del* teatro, come preciserà nell'intervista) non è il vecchio teatro «da palco» delle istituzioni, ma è un teatro nuovo: uno spettacolo dell'Odin visto a Bergamo, e da lì l'incontro con il Terzo Teatro.

In quegli anni ero capitato per caso dentro il teatro, senza sapere quasi nulla, vagando. Non ero nemmeno sfiorato dall'idea di mettere in atto un qualunque atteggiamento di relazione con quel mondo e quelle persone.

Gli anni da cui venivo erano stati della scoperta e della pratica della ribellione, anni in cui, sparsi dappertutto, dentro piccoli o grandi gruppi, ci eravamo mossi, giovani, in varie esercitazioni di battaglia. [...] Erano anni difficili, la violenza si sentiva per strada e prevaleva ancora la domanda su che fare, una domanda che il cervello aveva cercato nei libri, coltivata come la pianta dell'ira e praticata come una virtù⁸.

È la stessa necessità di ricerca e la forza che sta alla base di quel teatro che Buscarino incontra per la prima volta, un teatro che condivide la necessità di risposta alla domanda sul «che fare». Incontra il Bread and Puppet nel 1974, in un teatro milanese. È un teatro che mostra una necessità di comunione e di povertà che è, e sarà, sempre capace di atti-

⁸ Maurizio Buscarino, *Inutili sottili e quasi trasparenti*, in *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, a cura di Andrea Mancini, Corazzano (Pi), Titivillus, 2002, p. 77.

rare lo sguardo di Buscarino: l'essenziale, il puro, il vero, il necessario. Descrivendo l'incontro con il Bread and Puppet per *Il cavallo bianco del macellaio*, al Teatro Uomo di Milano (1976), ha scritto:

[...] ebbi una così forte impressione di eccezionale purezza da dovermi scuotere, ad un certo punto, per tentare di prendere l'immagine prima che tutto arrivasse alla fine. Per qualche momento provai il sentimento di essere parte di ciò che stava accadendo ma, nonostante fossi teatralmente abbastanza vergine, riuscii a scuotermi, a battere ciglio e a mettere in moto la mia vera natura di spettatore imperfetto, guardando dal mirino della macchina fotografica⁹.

Buscarino fa spesso riferimento al suo ruolo di estraneo all'interno del teatro. È una distanza che mi ha fatto pensare a quella che Brecht teorizzava sul suo teatro politico. Dove, nel luogo deputato della finzione, il limite tra esecutore e testimone, tra attore e ruolo si esalta, sottolineando una verità, una purezza, una necessità che unisce gli uni agli altri nella rappresentazione e nella sua essenziale funzione sociale.

Lo scatto è il fine ultimo, il coronamento, la prova tangibile dell'incontro del fotografo con chi ha ritratto attraverso il suo sguardo. Ogni incontro, di qualunque natura esso sia, cela il rischio di incomprensioni e cose non dette. Così succede anche tra fotografia e teatro. I fotografi, giustamente, lo ripetono con insistenza: spesso le fotografie di spettacoli pubblicate su giornali, riviste o libri non sono accompagnate dal nome del fotografo che le ha scattate. Non è solo una distrazione. È un segno, particolarmente in Italia, di quanto la fotografia di spettacolo sia, a volte, sottovalutata, usata in modo improprio o limitato.

Ormai quasi tutti gli spettacoli sono ripresi dalle telecamere.

La documentazione video permette di rivedere, a distanza di tempo, lo spettacolo in una presunta interezza: lo schema delle luci, i cambi, le entrate e le uscite degli attori, la battuta detta in quel modo, il corpo teso in quell'altro, le scelte degli interpreti e del regista.

Questa è una visione clinica del problema documentaristico. Eppure, da sempre, il teatro clinico, non solo non «piace», ma non esiste.

Per quanto possa essere vecchio e stanco il prestigiatore, troverà sempre qualcuno dall'altra parte pronto a rimanere a bocca aperta nel vederlo far sparire una monetina da una mano all'altra. L'illusione

⁹ *Ivi*, p. 78.

scenica è insostituibile e inimitabile. La ripresa video tende probabilmente, senza volerlo (ma senza via di scampo), a svelare il trucco del teatro. Anche se la telecamera ha un'ottima ottica, il cameraman una grande abilità e lo spazio condizioni ottimali di ripresa ci sarà sempre qualcosa, anzi mancherà sempre qualcosa affinché il teatro sia «rispettato» nella testimonianza. Con il cinema cambia tutto. Il cinema nasce così, con il montaggio, con una distanza preliminare che non permette al pubblico di viverne il processo ma solo l'esito finale. Tutto è finito, tutto si è già concluso, in un tempo molto lontano da quello che vede lo spettatore pagare il biglietto e uscire soddisfatto (o no) dalla sala cinematografica.

Il teatro invece possiede in sé l'essenza della testimonianza. E nel momento in cui viene ripreso, riprodotto tramite il mezzo della registrazione video, non c'è teatro ma documentazione di un evento a cui si è preso parte. La differenza tra testimoniare e documentare è tanto sottile quanto essenziale.

Buscarino ha paragonato il suo lavoro a quello di un notaio. L'importante non è il fatto di cui si parla nel documento, ma la presenza, la firma che attesta la testimonianza di un essere umano. Probabilmente la fotografia è l'unico mezzo in grado di testimoniare il teatro a distanza – a teatro morto – rispettandolo. Può farlo attraverso quel che il teatro ha in comune con la fotografia: l'essenzialità del ruolo dello «spettatore». Nel teatro si traduce nel pubblico. Nella fotografia nello spettatore/operatore. La telecamera è un'altra cosa, registra il flusso completo della rappresentazione. Ma se il teatro esiste nel momento in cui c'è qualcuno che assiste all'evento, l'unico modo per testimoniarlo è mantenere questo vincolo, l'impegno dello spettatore, la selezione.

Quello che la fotografia attua sullo spettacolo, sull'evento è una operazione di selezione di frammenti. Ci offrirà sempre una frazione, un momento rubato, catturato, mai l'integrità di quel divenire a cui si è trovata davanti.

Infine: per capire il segno inequivocabile tracciato dallo sguardo di Buscarino, è fondamentale soffermarsi non solo su ciò che è fotografato, sul come o sul dove, ma soprattutto sul perché. È questo il motivo per cui i suoi ricordi hanno un valore che si riflette sulle sue fotografie, quando le riguardiamo: testimonianze sul teatro, non documenti. Contengono una traccia delle emozioni che il fotografo ha provato e registrato.



Tadeusz Kantor, *Crepino gli Artisti*, Norimberga 1985.

Quella di Buscarino sembra una fame insaziabile: scruta, cerca, scopre, indaga. Degli incontri con Grotowski e con Kantor ha parlato lui stesso, nei suoi contributi. Ogni cosa, ogni piccola cosa è degna di essere vista da vicino, anzi, da dentro. Con questo sguardo, con questo modo di guardare al mondo, si rivolge anche a quei luoghi in cui nasce l'umana poesia nel pieno della sua crudezza, come nel circo o nell'Opra dei Pupi.

Nel 1989 Buscarino fotografa il circo Togni. «I circhi di ogni tempo sono il luogo in cui l'uomo gioca, fino all'ultimo giorno, la sua poesia, la sua crudeltà. Anche la messa cristiana è un circo»¹⁰. Nel 2003, raccoglie in volume le fotografie scattate lungo un viaggio nel teatro popolare dei pupi (tra il giugno e l'ottobre del 2002).

¹⁰ Maurizio Buscarino, *Todos somos talibanos. Apuntes sobre el circo y un poema de Yannis Ritsos*, trad. di Javier Barreiro, «Luna Cornea», n. 29, Città del Messico, 2005, p. 102.



La Manovra, il pupo siciliano di Nino Cuticchio, Palermo 2002.

Ho visitato – almeno ho cercato di farlo – i teatranti, i pupari contemporanei e i luoghi di studio e conservazione dei pupi dell’Opra. Sono due punti di vista. Uno è quello museale-etnografico culturalmente munito dei lumi che servono a comprendere e sistemare quel passato che si deve sapere; è un punto di vista pienamente necessario ma insieme non del tutto innocente, come sanno bene gli etnologi, nel salvare e perciò anche nel sottrarre alla funzione culturale originaria gli oggetti e le forme della tradizione. [...]

Gli altri, alcuni pupari vivi e vitali, discendono direttamente dall’interno delle tribù dei pupi; non portano lo sguardo fuori, ma si guardano dentro; sono gravidi della loro stessa tradizione; rifiutano di appendere e ammutolire i loro legni, anche a costo di smontare il teatrino per svelarne i delicati e non quieti meccanismi intimi e profondi, trovando proprio in questa operazione di smontaggio e di svelamento la propria possibile collocazione nel teatro contemporaneo. Sono figli, discendenti o discepoli di pupari antichi che vivono, titolata dal mestiere, la loro eredità: da questa e dal nodo della propria storia familiare ed esistenziale essi sentono, con vari gradi di consapevolezza, scaturire il futuro come una delle poche verità accettabili nella vita, in cui possono credere.

Le due anime, che qualche volta ancora si sfiorano producendo scintille, esprimono però la convinzione comune, non ovvia e non di tutti, che il passato è il sedimento su cui poggiamo il piede per ogni nostro nuovo passo.

Ognuno di noi sente la distanza dal passato da cui proviene¹¹.

Riflettendo su questo percorso, mi sembra naturale che Maurizio Buscarino abbia scelto anche di entrare nelle carceri, per fotografare il teatro.

Entrare in carcere non è un'esperienza di tutti e di tutti i giorni. Per lo più si entra per essere chiusi e trattenuti a forza. Sono gli operatori, quelli che agiscono per conto nostro, a entrare e uscire, un po' come i medici e il personale da un ospedale, ma i degenti, quelli, rimangono costretti e sospesi nella loro condizione.

La prigione è un luogo di cui si conosce l'esistenza, ma sta nel margine della normale visione delle cose, più o meno come l'inferno per le persone pie [...].

Li dentro, dove anch'io andavo a guardare con l'occhio di vetro della mia macchina fotografica il killer e insieme l'essere umano, vedevo affiorare e agire due segnali, due bisogni di un'unica, nuova, o forse antica ragione.

Al primo segnale diamo il nome di dignità. [...] la dignità è una sorta di regalità dell'individuo. Qualcuno ci ricorda che questo marchio è quel segno inspiegabile che Dio, all'inizio, aveva posto su Caino per distinguerlo, ma anche per proteggerlo. E i fatti delle «origini» ci dicono che la nostra discendenza è da Caino: nessuno è Abele.

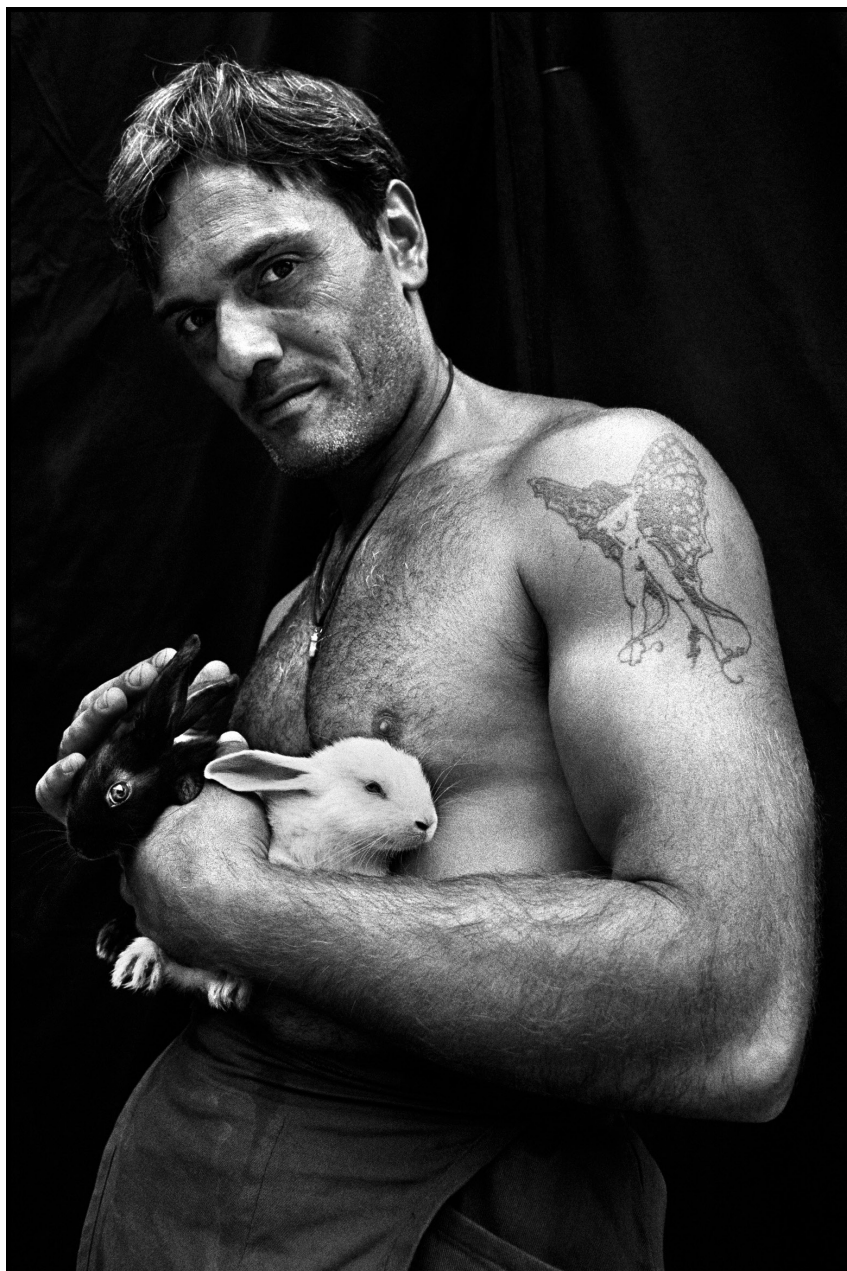
Il secondo segnale è un bisogno più comprensibile e più ragionevole, perché parente dell'utile; è simile a un principio ormai assodato in ecologia, nella logica economica del venire a patti con la realtà: la discarica dei rifiuti, se abbandonata senza riciclo, se abbandonata senza la responsabilità di chi la produce – intesa come sarcofago del pericolo – è esplosiva¹².

Qualunque sia la realtà teatrale che sceglie di fotografare, alla base di tutto, prima di tutto, per Buscarino c'è l'incontro.

Il fotografo di scena viene convenzionalmente posto ai margini del teatro. O meglio, entra nel teatro ma rimane sul limite che separa gli spettatori dall'evento scenico che prende vita attraverso il corpo degli attori. Una sorta di «limbo» che ne fa uno spettatore, ma in un certo modo uno spettatore che vede oltre la visuale del pubblico.

¹¹ Maurizio Buscarino, *Il punto della lontananza*, in *Dèi Pupi*, Milano, Electa, 2003, p. 9.

¹² Maurizio Buscarino, *Il segno inspiegabile*, in *Il teatro segreto*, Milano, Electa Leonardo Arte, 2002, p. 9.



*Amleto nel cortile dell'aria, Compagnia della Fortezza,
Carcere di Volterra 2001.*

Buscarino supera questo limite. Non è solo un limite fisico. I suoi ritratti sono la prova non solo della distanza ridotta con cui lavora, ma anche dello sguardo, della complicità, dell'incontro che avviene tra lui e le persone che fotografa. Fotografare, per lui, sembra coincidere con il «creare dei legami». Prende vita così una dimensione in cui fotografo e attore lavorano insieme e non l'uno alle dipendenze dell'altro. Come animali in una gabbia, di diversa razza. Ci si annusa, ci si accetta e si coesiste nello stesso ambiente.

C'è un aspetto che mi interessa, principalmente, che fa di tutti i teatri il Teatro, quello di essere il luogo in cui l'uomo, da millenni, giuoca a rappresentare i due termini essenziali di se stesso: il nascere e il morire, il venire al mondo, il venire in luce, per andar via. È il luogo in cui qualcuno, lo spettatore, giuoca a guardare l'altro, l'attore che entra dal nero, viene in luce e appare, per annunciare la sua scomparsa. Tutto il giuoco umano del teatro, anche quando non ne è consapevole, ruota attorno a quest'unico centro¹³.

Dello spettacolo, nelle fotografie di Buscarino, l'aspetto più importante è dunque la testimonianza, l'incontro, che avviene incrociando lo sguardo degli attori, delle persone, dei corpi che compaiono in luce prima di sparire nel buio. Non sceglie il teatro perché è bello, o perché è interessante o appagante. Sceglie il teatro perché è lì che può ritrovare il valore del suo operare, del suo scrutare e osservare, è lì che la sua necessità di fotografo e artista trova affinità e un comune linguaggio.

L'incontro con lui è stato molto impegnativo. Ascoltare quest'artista vuol dire ascoltare le parole di un uomo profondamente geloso del proprio lavoro. Gelosia che si accompagna a una grande generosità e passione nel condividere il racconto di un viaggio intrapreso all'interno del teatro.

Buscarino ritrae questo: la necessità dell'uomo di inscenare la propria morte per sapersi vivo.

Gli sono profondamente grata per il nostro incontro. E non solo per l'intervista. Mi ha mostrato un altro modo di guardare e pensare al teatro.

¹³ Maurizio Buscarino, *Il mio viaggio, in Il popolo del teatro*, cit., p. 9.

L'INTERVISTA

22 febbraio 2012

Prima di incontrarci, quando le ho parlato del progetto della tesi, lei ha precisato che non si ritrova nella definizione di «fotografo di scena». Cos'è per lei la fotografia di scena e perché non si ritrova in questa definizione?

Diciamo che, in una svolta della mia vita, mi sono ritrovato – avevo trentadue anni – a praticare anche la fotografia di scena. Sono arrivato alla decisione di essere un fotografo professionista. Già la parola mi suonava male, perché sentivo di andare incontro a una condizione per me contraddittoria, in cui dovevo per forza mettere in atto quelle procedure che mi avrebbero permesso di trarre dal nuovo lavoro un guadagno per vivere. Per non ritrovarmi fallito dopo qualche passo dovevo introdurre il calcolo o, più semplicemente, dovevo arrangiarmi e proporre la mercanzia.

Il professionismo è stato per me il risvolto affannoso della possibilità che mi sono dato di dedicarmi totalmente al mio nocciolo segreto e non negoziabile. È stato lo sforzo di pagare un pedaggio obbligato all'utile, mentre, dentro di me e con una certa rabbia, mi sono sempre portato dietro la verità, come un desiderio non comunicabile, della purezza dell'*inutilità* di una fotografia...

Fare delle fotografie di scena vuol dire mettersi al servizio di un'entità produttiva, della documentazione e comunicazione di uno spettacolo, di una compagnia o di un teatro. Il fotografo di scena nell'industria cinematografica ha avuto per molto tempo un significato tecnico: oltre a produrre materiali per gli uffici stampa e la pubblicità, fotografava le scene che si allestivano nei set, per porre dei punti, dei riferimenti visivi, per poi poter riprendere le scene successive con le stesse posizioni degli attori e degli oggetti (oggi tutto questo è richiamabile con un semplice tasto del computer). Non c'è niente di vile o illegittimo, è soltanto un servizio utile e ancillare.

Quando iniziavo non c'era nemmeno questo nel teatro, che non era certamente un'industria. Esisteva fin dall'Ottocento, da Nadar in poi, il ritratto d'attore di fama, realizzato in studio, o la fotografia della scena, con i protagonisti, o anche tutti gli attori, congelati nella posa dei loro principali gesti. È ciò che ho sempre rifiutato dentro di me, o

meglio che non mi sono posto come obiettivo primario. Ho fatto anche fotografie di scena, ma per praticare la mia fotografia. Nel teatro, attraverso la mia verginità teatrale, miravo alla *realità*, rappresentata nella forma della *metafora*, che *transitava nel mio campo visivo*, verso la deflagrazione finale.

La fotografia è spesso l'unica cosa che rimane di uno spettacolo. Lei pensa che la fotografia di teatro possa aiutare il teatro, possa essere un patrimonio?

Il teatro cui lei si riferisce è per me una entità astratta, magari istituzionale, o corporativa, è anche una specie di espressione retorica comune, con la quale si fa di tuttata un'erba, appunto, un fascio. Ho avuto scarsissimi rapporti con il teatro inteso in questo senso. Anche la fotografia di teatro – oggi abbastanza praticata con l'intenzione di fare belle fotografie – appartiene come genere a questo tipo di semplificazione e omologazione. Si ricorre anche ai filmati, la tecnica fotografica della forzatura dell'illusione, ma a mio parere i video ridanno ancora meno delle fotografie.

Del teatro, che è un atto vitale, rimane tutto ciò che rimane delle cose vive, cioè nulla. Rimangono brandelli di memoria *nei vivi*, di chi è transitato su un proprio percorso di ossidazione dentro il nostro *campo visivo*, fino all'uscita, alla fine. Anche mia madre è fra questi. Rimane una polvere che qualche volta portiamo in luce, dalla protezione di un cassetto o di un album, per tentare di ri-vedere le sembianze di chi non c'è più. Il mio cassetto è per la gran parte sconosciuto, salvo qualche sintesi supplente nei libri. Quando lo apro e lo accudisco, mettendo in atto il mio *procedimento*, mi pare di essere uno che su un proprio segreto altare adora dei piccoli *idoli d'argento*.

No, non mi sono sentito come uno che abbia potuto aiutare il teatro 'in generale'.

Calvino, nella sua Avventura di un fotografo¹⁴ descrive la scena tra il fotografo Antonino Paraggi e la modella Bice: «E come se questa sorpresa della vista e l'impressionarsi della lastra fossero due rifles-

¹⁴ Il racconto è contenuto nella raccolta *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970.

si collegati tra loro. Subito premette lo scatto, ricaricò la macchina, scattò, mise un'altra lastra, scattò, continuò a cambiare lastra e scattare, farfugliando, soffocato dal drappo: – Ecco, ora sì, così va bene, ecco, ancora, così ti prendo bene, ancora. Non aveva più lastre. Uscì dal drappo. Era contento. Bice era davanti a lui, nuda, come aspettando. – Adesso puoi coprirti, – disse lui, euforico, ma già con fretta, – usciamo –. Lei lo guardò smarrita. – Ormai ti ho presa, – disse lui...»

Nel nome stesso di *Paraggi* c'è la descrizione di un essere umano che si aggira intorno alla verità, va per tentativi e approssimazioni, il suo agire è soggetto alle pompe sanguigne. Alla fine, patetico ma assoluto nella sua ricerca, quando *Bice*, oggetto del desiderio che nel seguito del racconto, se ne va sopraffatta da quella mania, *Paraggi* comincia ad accanirsi con le *lastre* sui portacenere e i mozziconi di sigarette, sugli angoli vuoti delle stanze, sulle ombre dei muri, in una sorta di delirio funebre intorno alla verità. Mi viene in mente *la piccola morte* di Bataille, l'irrimediabile piccolo volo nel vuoto, il singulto della morte, l'orgasmo. Ma c'è anche Roland Barthes. È un vecchio tema quello della morte e dell'erotismo compulsivo del fotografo che cerca di possedere, dentro la continuità della vita, le frazioni ferme, immobili e immutabili della verità. È un vecchio tema per noi oggi, ma, quando Calvino scriveva quel racconto, alla fine degli anni Sessanta, raccontava ciò che vedeva accadere nella società del suo tempo a proposito della diffusione del gesto fotografico e della Civiltà dell'Immagine. Ma non poteva immaginare quanto queste nuove prospettive sarebbero diventate pervasive, totalizzanti e convenzionali, in un Oggi che, nei rapidi scatti tecnologici e industriali dei decenni, sembra essersi privato dell'Immagine stessa, intesa come non comune avventura verso il simbolo, il patto prezioso e straordinario con la realtà.

Geni e ormoni: dalle impronte misteriose delle mani sulle pareti delle caverne, fino agli umani alieni nei quadri di Bruegel... alla fotografia di mia madre o di *Bice*, fino al fittissimo reticolo che ci avvolge e ci impasta nell'opera d'arte della 'realtà virtuale e aumentata' del presente.

Oggi sembra – a me sembra – di respirare in un mondo pieno di fumo d'una specie di oppio globale, che arriva fino nell'angolo in cui ci ritiriammo: ci stordisce nelle capacità del desiderio e anche in quelle cognitive. Si sente il bisogno di aria fresca, là fuori. Fuori dove?

Dall'immagine del mondo, al mondo come immagine. È un luogo comune. Lewis Carroll con *Alice* nello specchio aveva già capito tutto? Non a caso era anche un grande fotografo. Anche lui certamente, per le sue bimbe, soggetto alle pompe sanguigne.

Per tornare al passato, io, come piccolo alchimista, nasco e mi sveglio a otto anni con la fotografia di mio padre morto. Come fotografo dilettante evoluto – proprio così – appartengo agli anni del racconto di Calvino.

Per Calvino la massiccia diffusione del gesto fotografico degli anni Sessanta era un fenomeno nuovo e impressionante, che avrebbe appunto indagato e raccontato come uno dei segnali del nuovo orizzonte. Ma anche Calvino aveva un'idea fissa: deporre sulla carta il movimento della vita in parole – sempre a partire dal formarsi sensoriale di un'immagine – affermando che solo il *fantasma* che diviene parola ferma, sensibile, scritta, *esiste, è esistito, è vero*. Tutto il resto è perduto.

Quando sta per fotografare, mira a un'essenza pre-percepita?

Per riuscire a toccare qualcosa che si muove su una propria traiettoria, bisogna essere rapidi, veloci, precisi e molto preparati. Si arriva a queste sintesi finali attraverso dei percorsi. Sono percorsi che vengono dall'esercizio, i cui esiti finiscono col risiedere nella nostra struttura profonda. Ho avuto un'inclinazione all'osservazione sin da bambino. Ancora oggi, nelle fotografie ma anche nelle cose che scrivo, racconto sostanzialmente il sotto pensiero di un osservatore. È un esercizio che porta delle doti, delle abilità. Nello sguardo ho sentito risiedere il senso di *me*. Concentrare sé, la mente, sui più minuti e fini particolari, sulle forme degli insiemi, sulla figura delle persone, delle movenze, dei movimenti espressivi, fino all'incontro degli sguardi su linee parallele che non si toccano mai; e poi le nuvole, l'orizzonte, le fronde degli alberi, le foglie, gli uccelli, l'ombra in fuga della volpe nel bosco... Ero un ragazzino abbastanza sveglio, naturalmente sognavo anche di diventare invisibile. Forse tutto ciò mi veniva semplicemente da una certa acutezza visiva... Se fossi stato miope non avrei potuto sviluppare una forte capacità di osservazione, almeno così come s'intende normalmente; forse avrei sviluppato altre capacità, ma da miope.

Una fantasia che esercitavo frequentemente, era quella di concentrare lo sguardo per penetrare nelle cose e nelle persone, per sezionarle,

aprirmi un varco e guardare cosa c'era dentro. Mi sembrava per qualche momento di riuscire, ma quando mi distoglievo vedevo di nuovo la cosa o la persona nella sua bolla trasparente, elastica, mutevole e transitoria... Volevo penetrare dentro le cose, distinguere le frazioni interne del comportamento delle persone e prevederne il movimento. Poi, molto presto, una certa fotografia è entrata nella mia vita. Da lì, nella stanza da cui qualcuno era andato via, cominciai a muovermi nella camera oscura, intorno alla rivelazione dell'immagine latente, tra i sali d'argento sulla carta sensibile.

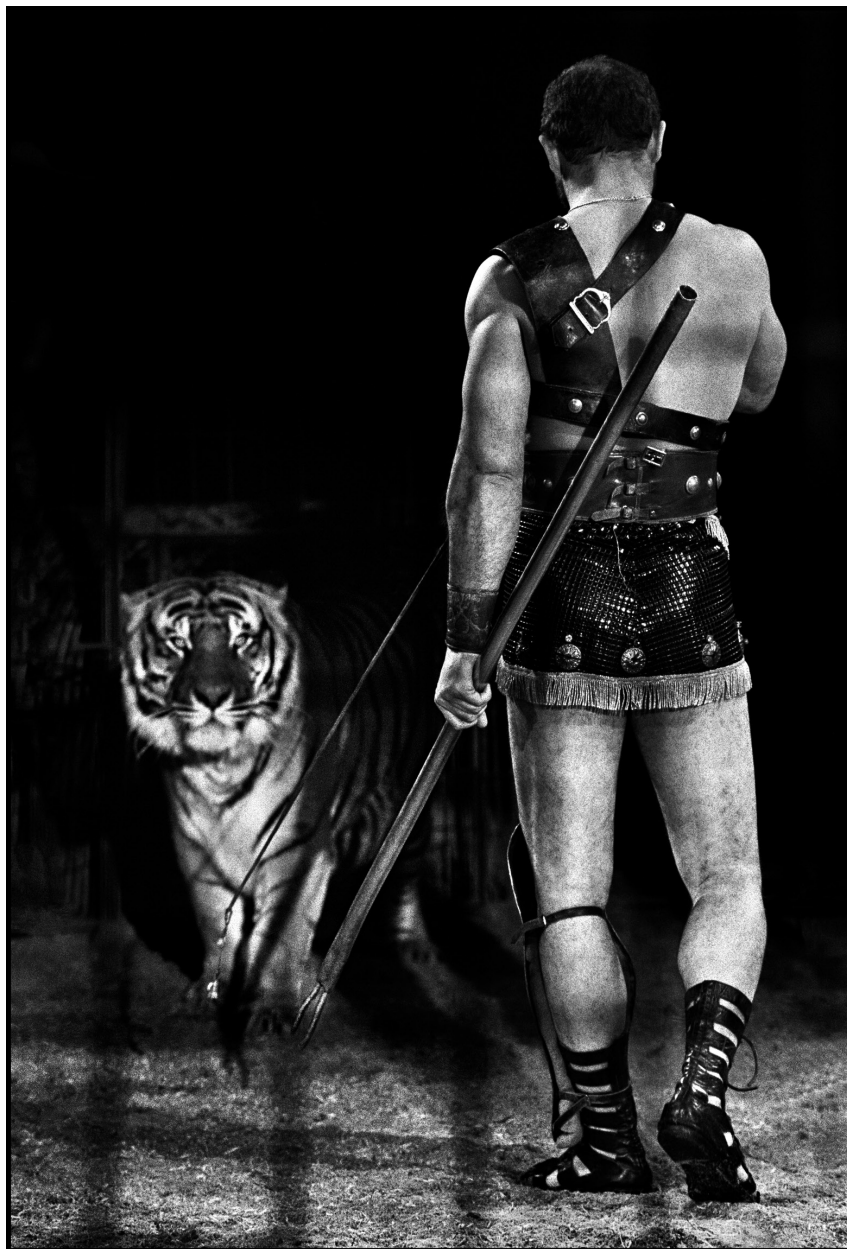
In teatro, come nella vita, se non riesci a seguire acutamente il ritmo, le sincopi della presenza transitoria dell'essere vivente, della persona, dell'attore, non riesci a prevederne, anche per approssimazione, i movimenti e gli esiti. Si chiama premeditazione: se non viene coltivata o non ci si dà questa possibilità, ciò che avviene è già avvenuto.

Ripensando al racconto di quella tigre che ha incontrato nella gabbia di un circo¹⁵ ... forse è per questo che ha avuto paura, perché la tigre non poteva prevederla?

L'unica tigre che conoscevo era *Darma*, silenziosa, fedele, invisibile nella giungla di Salgari. Usciva dall'ombra di Sandokan, come un angelo custode nei momenti estremi. Mi era rimasta vicina tra i doni delle prime letture.

Quella notte avevo tentato di dormire nella roulotte del circo, ma non avevo potuto chiudere occhio per l'odore acre e feroce di selvatico, che impregnava tutto. Avevo il ruggito e l'oscuro respiro delle tigri a pochi centimetri dal mio cuscino, appena oltre la parete di compensato della mia carrozza. Mi entrava come un tuono sordo, continuo, un tremore tenebroso, fino nel ventre. Per tutta la notte non ho pensato ad altro se non che avevo promesso, l'indomani, di entrare nella gabbia col domatore Livio Togni.

¹⁵ Nel 1989 Buscarino realizza un reportage sul Circo Togni in Italia. Le fotografie sono state pubblicate in varie occasioni (cfr. la nota 10).



Nella gabbia, io, la tigre, Livio Togni, Reggio Emilia 1989.

Qualche volta ho provato paura nella mia vita, forse anche più di qualche volta, come può capitare, ma mai avevo provato un terrore tanto più potente del mio coraggio, seguito dalla paralisi. Solo l'iniezione del *curaro*, molti anni dopo, mi avrebbe dato una simile sensazione di pietrificazione della parte inferiore del mio corpo, nei brevi istanti di coscienza prima di un'operazione chirurgica.

Mi avevano aperto il cancello ed ero arrivato lentamente a meno di tre metri, di fronte alla tigre ai primi addestramenti. Tra me e lei, sulla destra, stava il domatore con la forca a due denti e la frusta ferrata. Gli occhi della tigre mi fissavano in agguato, immobili. Mi schiacciavano il respiro. Non potevo alzare la macchina fotografica per mirare. Sentivo che avrei perduto ogni difesa. Non so quanto siano stati lunghi quei momenti, ma a un certo punto ho trovato un residuo di forza per indietreggiare, rigido, sulla stessa linea dalla quale ero arrivato... Un indiano col turbante mi ha tirato fuori dal cancello. Non ero stato in grado di pre-vedere.

Ha provato mai panico, inteso come disagio davanti a un attore, una persona in scena?

Come davanti alla tigre, no. Non vorrei essere frainteso, ma davanti alle persone in scena ero io la tigre. Portavo la pressione del mio sguardo su ciò che accadeva *in sé*. Controllavo la mia presenza e la mia invadenza, le tenevo a freno, ma come in un arco teso. Diventavo invece molto presente quando le possibilità e le circostanze me lo concedevano, o quando si stabiliva un rapporto di gioco, anche severo ma reciproco. In questo gioco, in cui ognuno aveva il suo ruolo, era fondamentale che l'attore non recitasse per me e per le fotografie. Se ciò accadeva, ero preso da qualcosa di simile allo scoramento, all'umiliazione, o all'aggressività, perché non riuscivo più a vedere ciò che accadeva, non sentivo più la *mia* necessità, quella di vedere da fuori, mi si chiedeva di fingere e di genuflettermi all'utile.

Nelle premesse ne parlavo spesso, con gli attori, per intenderci nel lavoro. Ma è anche capitato che abbandonassi, lasciando in asso tutti, come durante la ripresa fotografica al Teatro Stabile di Genova, con Albertazzi nel *Re Nicolò*. La regia era di Egisto Marcucci che, come faceva di solito, dopo il mio arrivo e dopo i saluti affettuosi, se ne andava. C'erano anche Elisabetta Pozzi e Massimo Lopez, ancora giovani,

e le scene del Meccano di Enrico Baj. La recita di Albertazzi – adesso faccio questo, adesso quest’altro, inquadrarmi da questo lato – era una specie di osceno fuori scena, si rivolgeva direttamente a me, a tratti con la corona di latta sbieca sulla testa, escludendo gli altri e tutto il resto. Percepivo la faccenda nel suo aspetto laido, nella supponenza di togliersi alla svelta il pensiero delle fotografie. Chiesi lo stop, spiegando che non poteva funzionare e perché. Ci fu la reazione di Albertazzi, con conseguente rottura e me ne andai. Vennero a cercarmi per ricominciare il lavoro. Riprendemmo in modo più rispettoso per entrambi, per tutti e per la cosa in sé. Non se ne parlò più, ma ero sicuro che Albertazzi non poteva non aver colto il cuore della questione. Anni dopo, con quelle fotografie, ho realizzato una mostra e un libro.

Anche Carlo Cecchi, che io vedevo come un grande *Totò nero* – se Canetti lo avesse conosciuto avrebbe detto che sembrava uno *sempre in confidenza con il diavolo e la morte* – mi dava del filo da torcere: lui si girava direttamente di schiena. Una volta lanciai un altro stop gridato e, naturalmente, anche molto inatteso da tutti nella sala del teatro Carignano allo Stabile di Torino, durante il lavoro de *La serra* di Harold Pinter. Sarà stato per l’aria che tirava in quel serraglio neuropsichiatrico, ma Cecchi in quell’occasione si nascondeva ancora più del solito alla mia vista, rendendomi impossibile il mio compito. Detto quello che dovevo dire, Cecchi non reagì, con sorpresa mia e di tutti, e si dispose con apparente mitezza a modificare il suo comportamento. Fu un po’ difficile arrivare alla fine della mia visita, ma si arrivò. Nei giorni seguenti Cecchi cassò quasi tutte le mie fotografie, salvando per l’ufficio stampa solo qualche immagine marginale e scartando quelle in cui ero riuscito a penetrare dentro la sua timidezza livida, una forma di pienezza di sé.

Naturalmente quelle fotografie, nel mio cassetto, esistono ed esisteranno. Anzi, ricordo di avere regalato uno di quei ritratti a Omar Calabrese, perché gli piaceva e me l’aveva chiesto, quando curava una mostra a Nizza sulla fotografia italiana.

È difficile ritrarre un attore? Abbellire o levare la maschera: lei che tipo di operazione compie fotografando?

È essenziale stabilire un rapporto, anche senza troppe dichiarazioni d’intenti, in ore o notti di lavoro o in pochi istanti. Una premessa essenziale è sapere che la fotografia è una azione, un atto incidente e dramma-

tico: si osserva la realtà disturbandola. Molto difficilmente la fotografia ha una connotazione umoristica. In essa si manifesta l'assenza: è un *segno* concreto che annuncia un'altra realtà, come una moneta d'argento che materializza il *valore* che si prende con la mano, per tenerlo.

Un ritratto, ma anche la sistemazione spaziale di ciò che accade nel luogo in cui si vede accadere qualcosa, non è solo il risultato di un'abilità nel manovrare gli attrezzi; non è trascurabile, ad esempio, una cultura di carattere pittorico o della storia dell'arte, che può far parte del bagaglio mentale del fotografo.

Nel rapporto di cui parlo, punto a toccare la *presenza* che transita dentro la *maschera*.

Nel teatro – il paesaggio umano che ho scelto – ho spiato la sospensione, la fatica, il sudore, la forza, ma anche l'instabilità, il timore e l'incantamento di chi compie il suo percorso nel mio campo visivo. Non mi sono sentito un'anima bella che prova il gusto della sensibilità allo spettacolo. Non volevo provare piacere, volevo capire. La mia estraneità al teatro non consisteva nel godere della finzione, ma nel vederne la *realtà*: la più grande e drammatica bellezza. Non mi sono sentito e non ho voluto essere un uomo *di* teatro, ma un uomo *nel* teatro.

Anche nella guerra ci sono i fotografi *della* guerra e i fotografi *nella* guerra. I primi sono fotografi aziendali, al soldo della forza. Gli altri sono fotografi che vanno a vedere ciò che accade realmente *nella* guerra. I primi sono quelli della guerra in Iraq, anime belle che hanno accettato di rappresentare la finzione del committente, dai quali non è venuta nessuna verità, falsi testimoni. I secondi, per esempio, sono quelli *nella* guerra in Vietnam – ne sono morti duecentocinquanta – che hanno contribuito in maniera importante a determinare la fine della guerra stessa, mostrandone la verità.

Ho sempre sentito l'avversione al *servizio*, pensando che l'onestà del mio lavoro e della mia testimonianza coincidesse con la mia piccola ma precisa necessità.

Nel suo libro Il teatro segreto, la prima fotografia ritrae un carcerato che in quell'occasione interpretò Amleto. Ripenso al suo racconto di Volterra, di come ha catturato quello sguardo.

Del carcerato di Volterra mi avevano avvertito – è imprevedibile, chiuso, potrebbe essere reattivo, fai attenzione –.



*Amleto nel cortile dell'aria, Compagnia della Fortezza,
Carcere di Volterra 2001.*

Per ore mi sono mosso in quel cortile dell'aria, come da diversi anni col favore di Armando Punzo, favorito anche dal semplice desiderio dei detenuti di essere fotografati per una sorta d'infantile vanità che contrastava con la loro portanza fisica, ma anche per il loro desiderio dichiarato, con imprevedibile innocenza, di poter inviare la propria sembianza alla mamma o a una donna. Li conoscevo e mi conoscevano, anche attraverso le immagini degli anni precedenti. Quell'*Amleto*, invece, lo vedevo per la prima volta.

Nell'attesa assoluta dell'inizio dello spettacolo, tra le mura della Fortezza, non lo guardavo, mi dedicavo agli altri, ma lui era sempre nell'angolo del mio occhio. Quando gli ultimi spettatori furono fatti entrare a gruppi e sistemati dietro le sbarre che delimitavano lo spazio scenico, rimasi solo con *Amleto*. Si incamminò per entrare dentro le sbarre nella scena e, su un colpo di vento che gli mosse i lunghi capelli biondi, lo presi con la mia mano sinistra per un braccio, si girò verso di me mentre inquadravo il suo volto attraverso l'ottantacinque millimetri: tre fotogrammi distanziati fra loro da un cinquecentesimo di secondo, fuoco uno punto due, la mia pupilla al massimo della dilatazione. Andò via di corsa, come se non fosse accaduto nulla.

Lei ha fotografato spettacoli visti in numerose prove così come spettacoli visti per la prima volta. In quali di questi scatti trovava la sua necessità nel fotografare il teatro e quali le davano più emozione? Quelli ottenuti da un uomo che conosce il teatro o da spettatore stupito?

Diversi e complementari, entrambi per me appassionanti, perché mi offrivano occasioni distinte. Tutto però confluiva in un unico punto, stretto e faticoso come la strozzatura della clessidra, la camera oscura, il luogo del mio procedimento e della *rivelazione*. Quasi sempre partivo dalla possibilità di trovarmi in una posizione fissa tra il pubblico, con la fisicità della mia azione ridotta ai minimi termini, dovendo rispettare la condizione che mi era data e interferire il meno possibile con l'attenzione degli attori e del pubblico stesso. Nel limite della mia azione potevo però trovare la concentrazione massima attraverso la parete trasparente, con l'occhio fisso sull'apparire della figura *dal nero amniotico della quinta, nel suo transito in luce, patetico e incantevole, che annunciava la scomparsa nell'altro nero*.

L'altra possibilità era di attraversare la parete, con la fiducia del regista e degli attori. Qualche volta è accaduto, oltre che nelle prove, persino in presenza del pubblico, come in *Apocalypsis* di Grotowski, fino a potermi muovere tra loro in mezzo a qualcosa che accadeva indipendente da me. Qui potevo, nel privilegio della mia conquistata e accettata invisibilità, articolare più ampiamente e distesamente il racconto.

Nella prima possibilità i risultati erano più ridotti in ampiezza, ma il tocco del mio sguardo poteva essere più decisivo e irripetibile. Qualche volta poteva avere il tratto dell'irrimediabile.



Albatri, Luigia Calcaterra e Ludovico Muratori,
Teatro Tascabile di Bergamo, Bergamo 1977.



Else Marie Laukvik, *Come! And the day will be ours*, Milano 1975.



Peter Schumann, *Il cavallo bianco del macellaio*, Bread and Puppet, Teatro Uomo, Milano 1976.



Jerzy Grotowski, Sant'Arcangelo di Romagna 1982.



Ryszard Cieslak, *Apocalypsis cum figuris*, Teatr Laboratorium, Palazzo Reale, Milano 1979.



Iben Nagel Rasmussen, *Nella strada*, Odin Teatret, Bergamo 1976.



Kiwako Taichi, Mikijiro Hira, *Doppio suicidio* da Chikamatsu, di M. Akimoto, Ni-nagawa Company, costumi di Jusaburo Tsujimura Toho Corporation, Osaka 1983.



Anna Maria Guarneri e Massimo De Francovich, *La Trilogia della villeggiatura*, regia di Mario Missiroli, Asti 1981.



Maria Krasicka (Lila), *Crepino gli artisti*, Cricot 2, Norimberga 1985.

- 169 Giorgia Nason
Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona
- 174 Chiara Maccioni
Il teatro secondo Anagoor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico essenziale
- 187 Agata Tomšič
Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi dalla nuova scena italiana

DOSSIER TEATRI DA CAMERA
a cura di Silvia Mei

- 203 Marco De Marinis
Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo superamento
- 209 Cosimo Chiarelli
Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità
- 215 Arianna Novaga
La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla

INTERVENTI

- 225 Carlotta Pircher
Visita a Jan Fabre alle prese con l'opera summa

STUDI

- 233 Vito Di Bernardi
Merce Cunningham e la scena dei Mutamenti
- 250 Carla Di Donato
Dalla Luce al Movimento: tra Oriente e Occidente, la quête di Alexandre Salzmann
- 278 Chiara Rossini
Teatro del Lemming: genesi e pratica di una poetica radicale