

Maurizio Buscarino

UNA FOTOGRAFIA¹

[Ringraziamo Maurizio Buscarino per aver risposto al nostro invito con le sue parole come con le sue fotografie. E non solo per questo: per la qualità del suo intervento.]

Quando ho letto le sue pagine mi ha colpito una impressione di riconoscimento, forte fino alla commozione. Mi è sembrato di sperimentare una affinità – paradossale, ma viva – con i libri degli attori, di quegli attori di fine Ottocento che ho studiato per anni. Erano artisti grandissimi, adorati dal loro pubblico. La loro arte era universalmente riconosciuta. Ed erano anche, molto spesso, persone argute e intelligenti, e scrivevano della loro vita nell'arte. Il pubblico adorava leggerli: così interessanti, così cari, così simpatici!

Ma tutto questo non voleva dire che le loro fossero riconosciute come voci che potessero legittimamente parlare del teatro. I libri di teatro, si dice spesso, sono una invenzione del Novecento: sono i libri dei registi. I libri degli attori andavano benissimo se erano pagine autobiografiche, e anche se non lo erano venivano sempre collocate idealmente in questa zona: non libri sul teatro, ma su artisti che parlano di sé.

I tempi sono cambiati. Ma è importante continuare a riflettere sul problema delle voci legittime e di quelle tacitamente considerate un po' bastarde, quelle che, per quanto di artisti famosi, non erano e non paiono legittimate ad avere un parere autorevolmente diverso da quello del pubblico.

È paradossale e fuor di luogo trovare una somiglianza tra quei casi e quello d'un fotografo di riconosciuto valore come Buscarino? Forse, ma non credo. Le sue parole non raccontano solo una autobiografia. Sono anche altro, sono una voce sul teatro, che ce lo fa apparire

¹ Da un incontro con gli studenti della facoltà di Lettere di Arezzo, coordinato da Laura Caretti e Massimo Agus, dicembre 2005.

da una angolatura diversa – ce lo fa apparire diverso. Come quando si sbuca in una piazza familiare da una strada nuova, e inspiegabilmente tratti e pietre familiari si trasfigurano, diventano un mondo nuovo, ricco e misterioso, forse pieno di risonanze che ci eravamo abituati a non vedere. Non è solo un bel racconto, quello di Maurizio. È un contributo importante per una rivista come la nostra (m.s.)].

Nella contrada dove abito siamo dodici abitanti; giù c'è il paese, ma in macchina si è in città in meno di un'ora. Se salgo sul monte alle spalle della mia casa, in lontananza vedo Bergamo e la pianura. È un luogo appartato, la gente mantiene tratti di un carattere singolare che, in dialetto, si dice ancora *salvadèch*. Il paese si chiama Poscante; anticamente era Post Cantum, dietro l'angolo. Sta sui sentieri dei mercanti che partivano ai piedi delle montagne e, a mezza costa, andavano a nord, attraverso la valle Brembana, verso la Svizzera e l'Austria. È su questi sentieri che i bergamini, i pastori del *Tass*, sono diventati prima carovanieri e poi inventori delle Poste in Europa, quindi ministri dell'Imperatore d'Austria e infine, lontano da questi monti, ingentiliti e ammattiti, ma sempre trasmettendo il loro genio, hanno dato vita a quel diffidente, dormiglioso e solitario Torquato che raccontava le vicende del meraviglioso Bene, al quale però sospettava sempre di veder spuntare una coda con attaccato suo fratello, il Male.

Da Bergamo, dove ho vissuto buona parte della mia vita, da casa, oltre i giardini e gli orti, da bambino vedevo i colli della Maresana e le prime Prealpi. Immaginavo che il mondo fosse di là. Ricordo mio padre dipingere, alla finestra con il cavalletto, il paesaggio; al centro c'era il Canto Alto, la montagna più alta, l'angolo da cui si doveva svoltare per andare via.

Sono venuto a vivere proprio sotto la vetta del Canto, ma dietro. Naturalmente, quando si gira dietro l'angolo anche dei pensieri, si scopre che ci sono altri punti di svolta, altre valli, altri monti, altre genti e il mondo rimane sempre di là.

Ascoltando alla radio un'intervista a Norberto Bobbio, già molto avanti negli anni, mi ha toccato la sua risposta a questa domanda: se, voltandosi indietro, vedesse, fra le tante opere da lui realizzate, quelle che avevano più valore di altre e, per questo, potessero permanere nel tempo. Ci fu un silenzio abbastanza lungo, poi Bobbio disse che, vol-

gendosi indietro, tutto era ormai indistinto in una nebbia e, della sua vita, vedeva permanere con chiarezza solo alcuni affetti.

Ho immaginato il vecchio, seduto sulla poltrona con l'intervistatrice davanti a lui, girarsi a guardare su un mobile alcune piccole fotografie nelle loro cornici. Ecco, credo che le fotografie più importanti siano queste.

La risposta di Bobbio mi ha colpito perché mi è sembrata profondamente sincera, come in un recupero definitivo e ultimo di innocenza.

Voltandoci indietro credo che tutti, a un certo punto, cominciamo a vedere attraverso una certa foschia, che non sappiamo quanto diventerà densa. Anche per me le fotografie più importanti sono quelle in cui rivedo qualche affetto. Penso che la memoria sia come la goccia del succo della vita: quando la fai cadere sulla carta assorbente e la lasci in coltura, lentamente vedi che il nucleo si allarga e crea un paesaggio concentrico, molto complesso, di colori e sfumature. È però da quel centro che la goccia può allargarsi e mostrare tutto quello che contiene. Sappiamo che il discorso sulla fotografia può prendere molte direzioni, da quella tecnica a quella sociologica, fino a quella storica, artistica e filosofica. Sappiamo di vivere nella civiltà delle immagini, immersi in una sorta di rumore visivo che scambiamo con la realtà, ma, infine, con una piccola fotografia cerchiamo ancora di ri-vedere qualcosa: qualcosa che si è amato, qualcosa su cui siamo arrivati, qualcosa che ci ha meravigliato e nutrito e su cui, per un momento, abbiamo smesso di battere ciglio.

Come è entrata la fotografia nella mia vita? Con *una* fotografia, quella di mio padre quando, un giorno, è scomparso. Avevo otto anni, mi era proibito toccare le sue cose nello studio, dentro i mobili con le saracinesche di legno e la scrivania di castagno, i suoi orologi, i libri, i rotoli dei disegni, la cassetta dei colori. Quando ero solo in casa, intorno a una certa ora, entravo nella stanza, richiudevo piano la porta e rimanevo lì, in quel buio che lentamente si trasformava in penombra. Allora vedevo filtrare la luce del mattino, dentro cui si muovevano miriadi silenziose di punti luminosi. Stavo fermo a lungo, tanto da avvertire tra tutti gli oggetti lo spostamento del raggio di luce, che andava a toccare prima la cornice e poi il suo volto. Sentivo la bontà nei suoi occhi, mi spostavo, mi guardava. In quel periodo cominciai a sentire nel mio sguardo una intensità, una forza che potevo muovere con un

atto volontario. Potevo sfiorare e toccare ciò che guardavo in un contatto che diventava possibile. Quando mi distoglievo, ciò che prima mi era sembrato di accarezzare tornava a esistere al di là della barriera trasparente della realtà. Quel gioco l'avrei portato fuori dalla stanza per esercitarlo sempre più spesso, all'inizio dalla finestra, per riconoscere la sua figura nelle persone che vedevo arrivare dalla strada e che poi se ne andavano dall'altra parte; in seguito sul tram, a scuola, nei giochi con gli altri bambini, nei gesti di mia sorella e mia madre che, davanti ai miei occhi, come tutte le altre figure, si muovevano chiuse nelle loro limpide e impenetrabili bolle.

Nel buio, là dove c'era la fotografia di mio padre, aspettavo; lo vedevo formarsi in un lento e sereno sorriso, mi calmavo e sentivo diminuire lo spasmo che quel vuoto mi procurava.

In un cassetto un giorno trovai delle piccole scatole di cartone, scritte in una lingua che non leggevo; contenevano qualcosa di indefinito, di un biancore che mi ricordava le ostie del tabernacolo. Una volta lasciai aperta una scatola sulla scrivania. Quando tornai vidi che il cartoncino si era sfumato e scurito di un colore che andava dal violetto al grigio, con dei segni e delle spire che mi parvero misteriose e delle quali ebbi timore. Quelle macchie erano il segno visibile della mia violazione. Immaginavo lo sfioramento di una azione sconosciuta, estranea, come quella del peccato che scivola sull'anima ed entra nelle sue fibre; sentivo il pericolo di essere scoperto, ma dovevo ripetere le mie visite per capire se togliendo quelle particole dalla scatola e lasciandole sul tavolo le avrei ritrovate, il giorno dopo, toccate da quegli strani e misteriosi ghirigori. Fu un segreto che non rivelai a nessuno. Nelle visite alla stanza di mio padre, che diventarono frequenti e regolari, mettevo in atto una sorta di percorso ripetitivo in cui, come nella serie di atti necessari di un procedimento, guardavo ogni cosa emergere dalla penombra, i libri, le riviste, il vaso cinese, la sua sedia, i fogli scritti, il regolo d'avorio, il calamaio di marmo verde, la lente e le penne, l'orologio fermo, le scatole misteriose e la sua fotografia. Solo un paio d'anni più tardi avrei cominciato a capire, sul *Conoscere*, la spiegazione dell'arcano, scoprendo che le ostie erano cartoncini di carta fotografica sensibile, su cui si poteva rivelare una figura.

Cominciò da lì il pensiero di proseguire a porre nell'album di mio padre, dal punto in cui lui lo aveva lasciato, altri piccoli rettangoli di figure che mi guardavano.

In casa mia però non c'era più nessuna macchina fotografica e niente mi faceva intravedere la possibilità di averne una.

Mi venne in aiuto Dio. Un giorno don Emilio mi chiese di partecipare a un concorso cittadino di cultura religiosa che si sarebbe svolto all'oratorio di Borgo Palazzo. Si preoccupava perché – avevo poco più di dodici anni – andavo esaurendo un periodo mistico di forte adesione a Cristo, al digiuno, alla bontà, alla preghiera, che per varie ragioni avevo attraversato e cominciavo a pormi quelle domandine, il pane, il corpo, il sangue, che se cominci presto a procurartele poi non ti abbandonano più. Fu così che nel tema della gara feci affiorare le mie incertezze, usandole però per annientarle, spiattellando ogni dettaglio di quello che avevo studiato – sul Catechismo di Papa Sarto – in innumerevoli domeniche prima del cinema e delle stringhe di liquerizia, intorno all'essere supremo e perfettissimo. Il premio era di cinquemila lire, esattamente il costo di una Bencini Corrol II, la macchina fotografica che da un po' di tempo avevo in testa, che stava là, su un ripiano di vetro della vetrina dello Skandia, il fotografo emigrato in Svezia e poi tornato per aprire il negozio in Borgo Palazzo. Con la Bencini cominciai a fare le prime piccole fotografie con il bordo frastagliato, al mio gatto, ai miei familiari, agli amici, a chi temevo potesse uscire dal mio sguardo.

Da allora ho legato la «presa» dello sguardo all'entrata in camera oscura, nell'ombra della premeditazione, dove i gesti necessari, ripetuti, precisi e lenti mi permettevano di rivelare in luce le figure di chi, ne ero certo, sarebbe andato via.

A diciassette anni, dopo cambiamenti, abbandoni e turbolenze, anche disciplinari, quando frequentavo il quarto anno di una rinomata scuola tecnica che mi avrebbe definitivamente «perito» in chimica industriale e alla quale, a un certo punto, ero stato avviato per darmi una possibilità di collocazione nella vita, lasciai la scuola.

L'ululato della sirena si sentiva da sempre in quasi tutta la città. Quella fabbrica, che in ogni discorso sul mio futuro era sempre stata presente, era per me molto particolare perché all'entrata, sulla parete dell'androne dove gli impiegati giravano separandosi dagli operai, c'erano alcuni ritratti, fra i quali quello di mio padre. Nella fabbrica trascorsi quasi due anni, senza rendermi conto di trovarmi nel cuore del miracolo italiano, ma quel mio futuro fatto presente, al ritmo di

quarantotto ore la settimana e di milioni di sacchi di pectina estratta dai semi della carruba per tutte le marmellate e i gelati del mondo, mi procurò, quando ricevetti la cartolina, l'idea geniale della fuga. Nel '63 era ancora debole e lontano qualunque discorso sulla obiezione di coscienza e a chi si azzardava veniva subito rinfacciata la viltà della sua anima; inoltre un mio amico che si chiamava Enrico, anzi, più esattamente Rik Damore, per il rifiuto si era preso due anni a Gaeta, il carcere militare.

In realtà non mi sentivo particolarmente votato al pacifismo e non avevo elaborato argomenti chiari intorno alle armi, se non che queste, prese in mano, dovevano servire a uccidere, ma la previsione di un anno e mezzo di ubbidienza pura e soprattutto la certezza che anche a me, recluta alpina, per ammansirmi e poi incattivirmi, sarebbe toccata la «comunione del mulo», mi faceva imbestialire già nei pensieri. Dentro questi pensieri ero divenuto certo, ineluttabilmente certo, di diventare omicida. Ciò mi spaventava moltissimo e, nell'angoscia, sentivo che il timore si andava trasformando in un progetto.

Lasciai la fabbrica, dove in verità ero trattato con un certo riguardo, ma dove era chiaro, e non solo a me, che prima o poi me ne sarei andato. Al Distretto di Monza, nell'ufficio Leva, mi inventai la morte di un parente a Losanna e ottenni un visto di dieci giorni sulla carta d'identità. Partii senza avvisare nessuno, neanche a casa. La Svizzera allora mi sembrava sufficientemente lontana.

Così mi sono ritrovato emigrante, prima illegale, ma per poco tempo, poi, dopo aver trovato un lavoro e essere tornato al confine per la visita medica alla stazione di Briga, ebbi il permesso di lavoratore temporaneo. Erano quelli gli anni dell'ultima emigrazione italiana; le file degli spagnoli e dei turchi erano ormai più lunghe e scoprii che bisognava sottoporsi, nudi, alla visita e alla ricerca della lue e della tubercolosi nel sangue. Ero partito sicuro di essere pronto a non tornare, ma in realtà, e senza confessarlo, sentivo con struggimento la nostalgia dei luoghi in cui ero cresciuto, anche per una certa durezza delle condizioni di vita che trovavo. Trascinavo con me una grande valigia piena di libri, pesante come un ridicolo macigno, che insospettiva le guardie di frontiera, i datori di lavoro e mi creava problemi. Non potevo raccontare a nessuno che mi portavo dietro Schopenhauer, Feuerbach e tutto il mio Cesare Pavese, compreso il suo Melville, le sue *Lettere* e ovviamente quello che consideravo un vangelo, *Lavorare*

stanca, in cui il santo ruotava – e io credevo con lui – intorno a «quel punto infiammato dell'animo» come unica giustificazione del vivere, che però lo avrebbe fatto morire. Ero consapevole di portarmi dietro il mio infantile desiderio del rifugio di un qualche abbaino e della luce di una candela, nel tentativo di negarmi a qualunque applicazione pratica, ma guardavo al futuro come a una nuvola confusa, dentro la quale non riuscivo a vedere nulla e soprattutto non capivo cosa mai avrei potuto essere e fare, io stesso, lì dentro la nube.

Feci una certa strada, da pitocco a manovale in un grigio e innervato cantiere sulla montagna di Zermatt, quota 1.880, comprensivo di fisarmoniche e bottiglioni in baracca la sera, a fattorino di una lavanderia con un letto nel retro, però nel ridente Vaud sulle rive del lago Lemano, a scaricatore di quantità terribili di birra, a lustratore di giganteschi specchi nel Casino municipale di Montreux. Infine, al culmine della carriera, divenni l'addetto alla preparazione dei *gin fix* al buffet del night club di quell'autentico Casino, dove, la notte, le persone più normali erano i nani e le ballerine e dove perciò ebbi grandi possibilità di conoscere diverse meraviglie del mondo.

Una delle cose più rilevanti che mi capitò di fare, prima del lavoro notturno, fu, insieme ad altri *garçons de maison* al Casino come me, di trasportare e collocare un grande pianoforte a coda, dal Pavillon al palco della grande sala del Kursaal. A operazione conclusa, che si era svolta tra grandi cautele e secondo indicazioni molto meticolose, il simpaticissimo signore che ci aveva seguiti, non molto alto, dai capelli bianchi e gentile, strinse la mano a ognuno di noi, complimentandosi per il lavoro che avevamo svolto: si chiamava Arthur Rubinstein. Quella sera non uscii per andare sul lussuoso lungolago a fare la *mouette*, il piccolo gabbiano – erano chiamati così, con un accento patetico di fastidio, gli italiani (non i turchi e gli spagnoli, che stavano soltanto fra di loro e non si vedevano in giro) che andavano su e giù in cerca di incontri con ragazze che però mantenevano sempre la loro aria neutrale – e rimasi in branda, credo con gli occhi sbarrati, a sentire Fryderyk Franciszek Chopin che saliva con un ampio e malato respiro dalle scale di marmo e arrivava tra i legni del sottotetto del Casino.

Fu un periodo formativo per me quello, per una serie di scoperte che andavo facendo, come quella che bisognava stare molto abbottonati per non fare a botte tutte le sere con gli svizzeri nei bistrot e, in sostanza, che per vivere bisognava studiare bene le metodologie del

campare. Mi ritrovavo fuori da quasi tutte le coordinate da me conosciute, per esempio scoprivo che il concetto astratto, che conoscevo dai libri, di forza lavoro, non era più tanto astratto, ma coincideva esattamente con tutto me stesso; oppure perché non era tollerabile per il mio padrone sorprendermi a leggere la notizia della scomparsa di Togliatti su «l'Unità» e per questo ritrovarmi promosso a porco italiano, o mi capitasse ogni tanto di sentire la fame, sensazione che in realtà dopo un paio di giorni dà alla testa, scompare e non si sente più. Tutto sommato però c'erano anche momenti di vero spasso e di esaltazione pura, come andare, insieme ad altri dritti, nel giorno di riposo e affittando la giacca e la cravatta, a giocare, e a perdere, la paga della settimana alla roulette in Francia, perché in Svizzera mi era proibito. Verso la fine del mio soggiorno mi capitò di essere portato alla *Gendarmerie*. Fui trattenuto per due giorni e interrogato per il mio tentativo, riuscito in parte, di organizzare uno sciopero al Casino a causa dei vermi nella carne che ci davano da mangiare.

Il mio maestro di sopravvivenza, Ottaviano Augusto di Avellino, che era arrivato lì alla fine della guerra con gli spalloni attraverso le montagne, ed era ai miei occhi ormai vecchio e saggio, me l'aveva detto: – Statte buono, Maurì, mettice 'l peperoncino –, ma sentivo la mia cospirazione fortemente legittima, perché avevo un potente riferimento agli stessi e identici vermi che avevano scatenato il pandemonio della Corazzata Potëmkin. Rimediai un rancio senza larve, ma, per una certa ruvidezza della situazione che si era creata dentro la *Gendarmerie*, mi resi conto che le mie corazzate lì non contavano nulla, e mi veniva invece insistentemente chiesto per quali motivi ero venuto in Svizzera e quali erano i miei «collegamenti». La storia ebbe un esito diverso da quello su cui contavo, l'insurrezione generale e un cibo non putrefatto: non sapevo che in *Suisse* era, ed è ancora oggi, proibito il principio stesso dello sciopero per via del «patto sociale». Capirono che, per quanto appartenente alla mitica forza lavoro, ero uno spartachista pischello e mi condannarono solo a cinque anni di estradizione, con la condizionale. Un anno serio, eroico almeno quanto i diciotto mesi rifiutati alla patria, anche se, pensandoci bene, l'esperienza veramente intensa, più della *Gendarmerie*, fu all'inizio quando scesi a valle dopo Zermatt, la prima volta di una donna nuda a pochi centimetri da me, e la confusione che mi provocò il suo profumo in uno spogliarello al night club Hungharia di Losanna.

Infine ripresi un treno – per un mese potevo rientrare in Italia per via del contratto di lavoro all'estero – con l'intenzione di fare il passaporto, sistemare certe cose a casa, oltre a farmi rivedere da mia madre, per poi andarmene in Inghilterra dove avevo trovato un lavoro attraverso un'agenzia di collocamento.

Ma inaspettatamente, a casa, appoggiato allo specchio dorato del comò di mia madre, trovai il congedo militare. Questo, insieme ai miei amici, all'odore dei miei luoghi, oltre che alla scoperta dell'impegno politico, mi fermò.

Era la fine del '64. Nel giugno del '65 diedi degli esami da privatista per l'abilitazione magistrale, in una sfida da autodidatta. Entrai nell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dopo un altro esame di ammissione, nella facoltà di Pedagogia. Il calore in quegli anni si era fatto intenso e, per la verità, anche il fracasso, di cui non condividevo fino in fondo i risvolti macroassembleari ed esibizionistici, ma eravamo stati circondati realmente, noi barricati dentro l'università, dai camion con le mitragliatrici in quel Sessantotto che scopriva e avvalorava le virtù della ribellione e dell'ira. In quei riti collettivi davamo assedio al mondo, un mondo che era cambiato in maniera fulminea in pochi anni e io, dentro di me, ritrovavo la legittimità della mia vecchia inclinazione... Che fare? Cominciai a sentire la faccenda dell'università ormai durata troppo a lungo. Inoltre mi impensieriva il giuramento di obbedienza alla Chiesa Cattolica che di lì a poco, alla fine dei corsi, sarei stato obbligato a prestare, un ostacolo che non potevo superare. E poi il mio professore Emanuele Severino se ne era dovuto andare, proprio lui, uno dei pochi che con il proprio insegnamento mi aveva fatto sembrare accettabile tutta quella catena di atti di diligenza che doveva portare alla laurea. Anche per Severino, in Cattolica, il gioco dell'appuntamento segreto tra filosofia e politica, finiva: «All'inizio della nostra civiltà, Dio, il Primo Tecnico, crea il mondo dal nulla e può sospingerlo nel nulla. Oggi la tecnica, ultimo dio, ricrea il mondo e ha la possibilità di annientarlo». Nel nido dei tomisti e dei difensori della vera Verità, Bomba o non Bomba, non lo potevano più sopportare; non rimaneva che sollevarlo, lui e il suo amico Parmenide, e farlo cadere giù nei sotterranei del Santo Ufficio che, dopo il Concilio, aveva cambiato nome ma non ufficio. In quegli anni – alla fine dei Sessanta e poi all'inizio dei Settanta – la percezione di sé nella società si andava

molto complicando. Sentivamo di uscire da una festa di speranze giovanili ad alta intensità emotiva, la festa del rifiuto del potere e delle sue regole, del rifiuto della guerra giusta in Vietnam, ma soprattutto la festa nella quale, a un certo punto, era calato un silenzio livido quando si era compreso che il Potere non si poteva discutere, ma si doveva conquistare: da qui era cominciata la svolta. La nuvola della rivoluzione che avevamo immaginato carica non del mondo che ci era toccato in sorte, quello di Yalta, ma di un mondo in cui valesse la pena di vivere, si addensava molto scura. Agli ordigni ideologici si cominciò a togliere la sicura. In qualunque parte della società ci si sentisse collocati, tutti, di qua e di là, avevamo vicino a noi, ma certamente anche dentro di noi, la possibile scelta della violenza.

Abbandonai l'università e allentai i legami che avevo maturato in quegli anni.

Mi ritrovai impiegato in una multinazionale farmaceutica a Milano, in questo aiutato da mio figlio che, appena nato, mi imponeva la nuova disciplina, questa volta quella del padre che nel frattempo ero divenuto.

Così ho trascorso sei anni, tra antibiotici auxinici, vaccini omologhi ottenuti coltivando certi virus sul rene estratto dai cuccioli del cane per immunizzare altri cani, tetracicline e gammaglobuline, cene con trafficanti miliardari di ormoni, nelle visite a grandi allevamenti di tori, di mucche che piangevano appese ai ganci, di maiali, di cavalli, di visite cerimoniali agli allevatori, ai professori e ai veterinari, di aggiornamenti «scientifici», di analisi dei fatturati e di incentivi. Arrivò la nausea e poi una latente e pesante tristezza che mi sembrava inconfessabile e che rimuovevo di giorno in giorno. Cosa c'è di più normale, sul piatto, di uno stinco con la sua carne intorno, e di uno stipendio alla fine di ogni mese, per anni, per tutta la vita? Cominciò a venirmi a galla qualcosa, da un movimento sul fondo, qualcosa che tentavo di non vedere. Percepivo la «cosa» come una carogna decomposta che, nella risalita e nel disfacimento, non mostrava più segni di differenza, di gerarchie o di valori, in cui il pelo forse era una massa di capelli, le ossa erano di zampe o di braccia, gli occhi erano occhi e la carne, trasformata in alcaloidi, era lì a indicarmi il grado della mia perdita di desiderio e anche del mio avvelenamento. In quel periodo avevo, tra la veglia e il sonno, delle intuizioni ricorrenti: duravano una frazione di

secondo, nella quale il cadavere risaliva di colpo e vedevo, in un istante luminoso come un fulmine, me stesso.

Un giorno tornai a casa e dissi: dal mese prossimo non ci sarà più lo stipendio. Perché? Perché farò il fotografo.

Da qualche anno, dal 1973, fotografavo nel teatro. Era accaduto che in un pomeriggio piovoso di una torva domenica avessi accettato l'invito di qualcuno che insisteva per entrare in uno scantinato di Città Alta, dove viveva un gruppo che si era dato il nome di Teatro Tascabile, di cui non conoscevo nemmeno l'esistenza e dove si rappresentava, allora a me altrettanto sconosciuto, il *Min Fars Hus* dell'Odin Teatret, «La casa del padre», dedicato a Dostoevskij. Fui profondamente colpito da quelle figure, forse per la mia verginità teatrale, ma certamente anche per quella che mi apparve come una loro strana chiarezza, in una scia, in un transito che mi pareva di conoscere...

Decisi di aggiungere quelle figure tra i miei rettangoli di volti e persone, portandoli in quell'album che andavo riempiendo fin da ragazzino.

Di quello spettacolo, oggi, mi riuscirebbe quasi impossibile raccontare. Mi è sempre rimasto però, preciso e indelebile, il ricordo del momento in cui Else Marie, una delle due attrici, dopo una danza nella penombra creata da lumi disposti a ghirlanda sopra una pedana rotonda, circondata da un piccolo pubblico seduto sulle panche, si fermò, bloccandosi al centro della scena, girando lentamente lo sguardo intorno a lei. Ebbi la sensazione, inquietante e intensa, che stesse guardando proprio me e di essere sorpreso come un estraneo. Alcuni anni più tardi Else Marie mi avrebbe confidato che per lei era abituale voltarsi a cercare qualcuno nel pubblico, fissandolo negli occhi.

Così ho iniziato il mio viaggio dentro il Teatro, un viaggio che nel tempo mi ha portato nei luoghi e nelle direzioni apparentemente più lontane e diverse, ma sempre in un ambito preciso e alieno. Mi ha dato la certezza di entrare ogni volta in una sorta di spazio circoscritto, cintato come una riserva indiana, nella quale mi sono inoltrato con quella stessa curiosità e intenzione di capire che fin da ragazzo mi facevano pensare che, da grande, avrei fatto l'esploratore.

Ho incontrato molte tribù, alleate o in guerra fra loro; alcune non sanno nemmeno dell'esistenza di certe altre. E poi sciamani, donne, piccoli e grandi guerrieri, anime di legno, pazzi, sapienti, astuti, malati, venditori di whisky, predicatori, prigionieri, solitari, morenti, esseri

gentili, esseri indifesi, certi visi pallidi, anche qualche essere vile, ognuno con il proprio sguardo: diritto verso di me o abbassato o sorridente o segreto o portato altrove o assente o torvo o trasparente o folle o disperato. È questo sguardo che cerco di trattenere, per un momento, quando il vertice delle cose si chiude, per afferrare un appiglio, una certezza.

Le fotografie, per me, sono la pressione dello sguardo, unica possibilità di contatto.

Tornai in quella cantina; mi spiegarono che la compagnia era tornata in Danimarca. Da allora ho cominciato a osservare nel training, nelle prove, poi nelle parate in strada e in tutte le loro attività i «ragazzi» del Tascabile che lì vivevano, e da lì, nei primi anni Settanta, mi sono mosso all'interno del teatro contemporaneo, cominciando a sentire il mio girovagare come un viaggio figurato, con la macchina fotografica e un sacco in spalla, viso pallido tra gli indiani.

Ho messo in atto la mia inclinazione all'esplorazione solitaria, alla osservazione non priva di elementi di avventura, con un riferimento a Edward Sheriff Curtis, il mio maestro e modello immaginario, il fotografo etnologo dei pellerossa chiusi nelle riserve e in via d'estinzione.

Tra le tante definizioni che si possono dare del fotografo preferisco quella di testimone. Testimone è chi, per avventura o per progetto, porta notizia di un fatto. Notizia è il racconto di ciò che è accaduto. Il testimone è uno che dice: io vedo accadere questo, ora e qui. La fotografia è una sorta di certificazione notarile e, a differenza di quello che si pensa comunemente, la testimonianza che contiene non può essere anonima e astrattamente oggettiva, esattamente come quella del notaio che è sempre, per essere valida, personale e soggettiva. Il notaio certifica la realtà di un fatto, alla sua presenza e attraverso la sua identità: senza la sua presenza e la sua identità il fatto non ha valore e non potrà essere mai riportato al presente. Anche in una fotografia il «valore» e la «oggettività» risiedono nella unicità dello sguardo che la produce. Provate a pensare ai Vangeli e ai fatti che raccontano: se questi fossero anonimi, privi della voce che li narra in un presente, privi della identità del testimone, non avrebbero alcun valore e la notizia che riportano non potrebbe essere considerata «vera». Inoltre il testimone, per essere tale, deve «vedere» da fuori ciò che avviene. Un fatto non nasce per il testimone, ma in presenza del testimone. Se qualcosa nasce soltanto per essere fotografato è come se il testimone, attratto dentro il cerchio

della danza, venisse corrotto, usato e indotto, in una specie di sordida faccenda, a testimoniare il falso.

Forse è solo un problema di *imprinting*, il calco segreto nella cera molle dell'infanzia, ma per me la fotografia è quella entrata per la prima volta nella mia vita. Il resto non mi interessa. Tutte le figure che ho accumulato da allora, sono sempre la stessa figura, o meglio, sono stati un innumerevole tentativo di tocchi ogni volta irrimediabili, in cui rivedere il volto di chi – ne ho la certezza – andrà via.

Il mio incontro con il teatro era avvenuto per caso, ma allo stesso tempo per una necessità che può apparire un po' strana. In quei primi anni Settanta nascevano il cosiddetto «teatro del corpo» e il «teatro di gruppo», che si muovevano all'inizio dentro l'ambito generico delle cosiddette avanguardie intellettuali e artistiche. Più tardi molti dei gruppi, che in Italia erano unificati dallo slogan del «diritto al teatro», si sarebbero differenziati dalle cosiddette avanguardie per riconoscersi in una sorta di nazione di tribù, sparse in vari paesi del mondo, sotto il nome di Terzo Teatro, una definizione usata dal capofila del movimento, l'Odin Teatret, mutuata dalla sociologia – per indicare la marginalità ma anche la vastità e la diversità culturale di quel fenomeno. Erano molte le direzioni della dispersione di chi, come me, proveniva dagli anni dei preliminari della ribellione al sistema e si rendeva conto della sconfitta propria e del «movimento». Allontanandomi dalla lotta politica incontravo qualcosa che a me era sconosciuto, il teatro, che mi pareva possedere, con il linguaggio diverso dei simboli e le nuove forme di aggregazione, una capacità di opposizione a quella che appariva la stabilità del blocco sociale e culturale. Questo per accennare a una possibile spiegazione, per così dire, sociologica, delle mie scelte. Ma ciò che mi attirava di più era in realtà il mondo sconosciuto che avevo intravisto in quel primo incontro e, in esso, la marginalità come una scelta, la diversità, l'ermetismo dei riti e la povertà, soprattutto la povertà, allora intesa come la condizione e la virtù necessarie per vivere legittimamente in quel villaggio. Almeno così mi pareva. Un miraggio. Mi pareva di incontrare delle persone che avevano come unico scopo quello di essere semplicemente e drammaticamente presenti dentro il cerchio degli sguardi chiamati ad assistere. Mi pareva di sentire una corrispondenza tra ciò che vedevo e ciò che tentavo di trattenere con le fotografie: il puro, incantevole e spaventoso essere al mondo.

Dopo l'Odin e *La casa del padre* ho cominciato a muovermi tra i gruppi, all'inizio tra quelli che si riconoscevano nel Terzo Teatro, poi, nel moltiplicarsi delle relazioni e nel mio girovagare su sentieri spesso lontani fra di loro, ho conosciuto mondi teatrali e genti sempre più diverse. L'occasione che mi fece intravedere la possibilità pratica di scegliere tra il lavoro alla multinazionale e il nuovo lavoro della esplorazione, fu l'incontro con Mario Missiroli al Teatro Stabile di Torino, col quale ebbi poi una continuità di collaborazione durata molti anni.

Spesso le compagnie teatrali, che dovrebbero trarre vantaggio dalle fotografie per essere più visibili, sono contrarie ad essere fotografate, credo per gli stessi motivi per cui un tizio per strada, se si sente sotto mira, si rifiuta o si ribella, qualche volta si diverte, magari ti sputa, oppure se ne va. Le compagnie teatrali sono guardinghe per i più elementari motivi di organizzazione del loro lavoro, per gli inciampi che la presenza del fotografo può procurare alla fluidità dei meccanismi teatrali, per la protezione del prodotto del loro ingegno, perché non sanno se le tue immagini corrisponderanno alla loro intenzione, perché non conoscono e non controllano l'uso che delle immagini verrà fatto, compreso l'uso commerciale, perché non si sentono più liberi di fare pipì in scena, ma soprattutto perché in scena, mirati da un occhio di vetro, si è chiamati a essere chiusi in un campo senza possibilità di uscire.

Il fotografo non fa parte del gioco del teatro; è sempre sentito come un intruso o, al massimo, è sopportato o accolto come un giapponese in piazza del Duomo a Firenze.

L'attore che entra in scena inizia un percorso, un movimento composto di passi, attraverso i quali va verso la conclusione e l'uscita di scena: l'ultimo passo, senza cui nulla sarebbe compiuto e nulla avrebbe senso. Il fotografo, attraverso il suo occhio perverso, empio, oggettivo, ottuso, crudele, preciso, profanatore, artefatto, intelligente o stupido, si introduce nel movimento, bloccandolo a ogni scavalco del vuoto, quel vuoto che è il senso e il mezzo del divenire delle cose. È come introdurre una bacchetta tra i raggi in moto della bicicletta, o come allungare la mano nella traiettoria della palla che tu lanci al tuo compagno di gioco. Il fotografo contraddice – si dice congela – ciò che va verso la sua deflagrazione finale. Per quanto possa essere delicato, è uno che cerca di bloccare il respiro che porta verso la fine. È un

estraneo che si interseca nel fluire delle cose, nella vita, per prendere il nulla, il vuoto di ogni passo, per tenercelo.

Si può anche dire che non corre buon sangue tra chi guarda e chi è guardato. Per questo si mettono in atto le regole del rifiuto o dello scambio, per controllare la pericolosità di uno sguardo che «fissa».

Non so se Marcel Mauss, il grande antropologo, a proposito della sua teoria del dono, quando di tale pratica cerimoniale si divertiva a trovare moltissimi esempi sopravvissuti nella nostra modernità, abbia mai preso in considerazione l'atto del fotografare e dell'essere fotografati. Ma si può dire che una fotografia, in quanto frutto visibile di una reciprocità, nasce prima di tutto dal gesto di un uomo che, presente a un altro uomo, scambia con lui un dono nel suo significato più arcaico e nella declinazione più ampia dell'atto del prendere e del dare, molto prima delle transazioni commerciali e delle regole del profitto che potranno venire in seguito.

Nel fotografare e nell'essere fotografati si dona e si riceve reciprocamente la moneta del «nulla», la massima astrazione del valore, in quel meccanismo per cui un «dono» costituisce un pericolo potenziale per chi lo riceve, se non lo ricambia. Quando qualcuno si sottrae al tuo vetro che fissa, significa che non è pronto o non intende entrare nel meccanismo del «dono».

Di tutto questo un individuo con la macchina fotografica non è sempre consapevole, però quel «nulla» di cui cerca di impossessarsi, sommato a tanto nulla, alla fine può produrre uno spessore così alto di niente da cui è necessario difendersi.

Nella nostra contemporaneità scattare fotografie è diventato un eccesso non più protetto da alcun rito, come uno sport privo di apparente necessità, che però mantiene tutto il suo penoso e interno carattere predatorio. Da qui sorgono le moine, la privacy, le regolamentazioni e le giustificazioni, le condizioni, i limiti, le proibizioni, un po' come nel solito esempio della caccia, nella quale ormai il cacciatore regolamentato appare come un idiota guidato dal suo amore caino per la natura e la vita, che spara piombo agli uccellini. Il dramma si acquieta e sembrano scomparire le contraddizioni quando gli uccellini sono completamente d'accordo col cacciatore e sembrano felici di ricevere il suo piombo: allora si ha la pubblicità e si ottiene la promozione del prodotto.

Tutto ciò vale anche nel teatro, anzi, vale il doppio, perché teatro è il luogo in cui un essere umano gioca proprio al gioco della presenza,

di fronte a un altro essere umano, che a sua volta si dà il compito di guardare e di assistere.

In teatro, come dovunque, si cerca l'interazione fra esseri umani, ma ritualmente, dentro un cerchio tracciato con la massima evidenza. Tutto ciò che accade all'interno del cerchio, compresa la fissità dello sguardo dello spettatore rivolto verso chi attraversa lo spazio scenico, tende ad assumere un carattere di realtà maggiore e anche di gravità assoluta. Nel vocabolario teatrale si dice assistere a uno spettacolo. Assistere significa stare vicino, permettere che ciò che sta accadendo, accada: se uno spettatore prende una fotografia assomiglia a chi, sul teatro di un incidente stradale, scatta delle fotografie invece di dare assistenza alle vittime, gli attori in scena che stanno procedendo verso la loro scomparsa.

Ugo Mulas ha detto una volta che la visuale ideale per fotografare il teatro sta tra l'ottava e la dodicesima fila, dove solitamente siede il regista per ottenere una visuale privilegiata. Mi chiedo: e se Mulas si fosse trovato in un teatro di otto file, o di una fila sola, o grande come il pack al polo, con uno spettatore solo o circondato dalla scena, in una piazza con migliaia di persone o in una casa, di notte in un bosco o in treno, in quinta o in una cantina, su una collina o davanti a un tempio di Shibuya a Tokio, davanti a una finestra o su un albero?

Se lo spettacolo fosse stato nel deserto, con tante persone accorse a spalancare gli occhi sulla luce della presenza in scena di uno che moltiplicava i pani e i pesci, lui si sarebbe messo a cercare l'ottava fila? Io non credo che in quelle dichiarazioni Mulas si sia davvero espresso. Penso piuttosto che siano frutto di un'enfasi milanese, salottiera e giornalistica, di quegli anni che stavano intorno all'ascesa di Strehler, al suo teatro di regia e a tutto ciò che accadeva vicino a lui. È vero invece che Mulas è stato il primo a porsi il problema di come il teatro possa essere fotografato. Però, in quelle dichiarazioni ho sempre sentito più importante il non detto, che suona più o meno così: «il teatro non si può fotografare». Mulas si è trovato davanti a un acquario, diviso dalla platea da una parete trasparente molto spessa e si è reso conto, con la faccenda dell'ottava fila, che non poteva entrare dentro e che la sua rapidità dell'occhio unita alla sua capacità di comprensione, in quel teatro, non poteva andare oltre nell'esperienza. Dopo quell'episodio se ne è andato, semplicemente perché quelli erano il punto di vista e la

«posizione» di Strehler, in quel teatro all'italiana in cui il Signore era ormai sceso giù dai palchi per piazzarsi al centro della piazza rituale coperta a guardare lo svolgersi della sua favola, così come il cinema e la sociologia, nel Novecento, hanno imposto. Mulas si è reso conto che in quella posizione, l'unica che gli era concessa come possibile perché era quella del Signore, forse non sarebbe stato un buon testimone, e se ne è andato. Forse avrebbe potuto essere un fotografo «nel teatro», ma né il contesto culturale né le sue motivazioni interiori glielo consentivano.

Ho sempre cercato di vedere il teatro dal punto di vista della mia estraneità, il sentimento necessario per «vedere», come in strada, come nel gioco che facevo da bambino: quello di guardare chi viene, chi appare nella luce del campo visivo e se ne va dall'altro lato, di nuovo nel niente. Nel teatro e nella vita il niente è il senso primo e ultimo, è la quinta amniotica, il nulla, il nero. Qualcuno – ognuno – sbuca da questo nulla, attraversa uno spazio e un tempo, in un percorso più o meno complesso, per annunciare a «me» la sua scomparsa di nuovo nel nulla. Questo è il teatro: ma se ti poni da questo punto di vista è teatro anche l'attimo in cui ti guarda un capriolo nel bosco, o l'ambito interno della famiglia, o il carcere, ma anche la guerra, la piazza, le strade della città o quelle dei moderni pellegrini: è la vita nel campo del mio sguardo, che è tutto ciò che mi lega a questa vita.

Sotto il cielo dipinto del teatro all'italiana si andava – e per certi versi si va ancora – a guardare dai balconi e dalla piazza, dal punto di vista delle proprie connotazioni e differenze sociali e culturali. Si guardava dentro la metafora, per riconoscersi. Invece il teatro contemporaneo, almeno nel nostro Occidente, ha fatto del Luogo un Ogni Luogo in cui si guarda accadere qualcosa, ma è rimasto quello che è sempre stato: il gioco della realtà, la vita stessa. È lo sguardo che crea il teatro, e non il contrario. Semmai la domanda è: perché fotografare? Perché sezionare l'onda vitale a cui non possiamo sottrarci?

Quando si fotografa la propria madre, anche se in quel momento si ride con lei, si sa che quello sarà il suo ricordo, quando non ci sarà più; e quando capiterà di non riuscire più, nella memoria, a rivederla il volto, si aprirà il cassetto e in quel rettangolo sembrerà di rivederla e di sfiorarne il volto, come forse non si era mai fatto. La stessa cosa accade in quel teatro di cui parliamo – il luogo in cui si vede accadere

qualcosa – dove la fotografia non è necessaria e anzi porta con sé la contraddizione. Lo ripeto, il teatro non nasce per essere fotografato, così come mia madre non è venuta al mondo perché io ne conservi memoria con una fotografia.

Vale la pena fotografare ciò che non nasce per essere fotografato.

Avevo cercato più volte di fotografare il lavoro di Grotowski, ma mi era sempre stato impedito. Tutti parlavano del regista polacco come di un punto di riferimento fondamentale, ma dalle spiegazioni e dai racconti non mi era chiaro perché. Grotowski mi appariva allora come uno dei punti sui quali si formavano le coordinate di un paesaggio della massima diversità, della estraneità e, soprattutto, della più perfetta inutilità.

In lui mi attraeva la povertà. Mi affascinava il concetto di teatro povero. Volevo vedere. E quindi ho provato in varie occasioni. Per esempio alla Biennale di Venezia del 1975. Era all'isola di San Giacomo. C'era un temporale, avevo affittato un piccolo motoscafo con il suo marinaio perché ero arrivato tardi all'appuntamento del battello che portava gli spettatori al luogo dello spettacolo. C'erano acqua e onde dappertutto, tenevo le macchine sollevate per non bagnarle... Sono arrivato col buio e prima di entrare nel fabbricato dell'incontro mi hanno gentilmente obbligato a lasciare le macchine fotografiche. E mi hanno dato una mela con cui ho convissuto quasi tutta la notte. Lì ho visto *Apocalypsis*, arrabbiato, affamato, infreddolito e col povero occhio di vetro tappato. Ecco, l'estraneità diventava anche fisica. Ma, in fondo, guardavo con grande interesse, nella premeditazione di un nuovo appostamento, per legittimare quello che volevo fare, delle fotografie, punti fermi di un «movimento» che aveva dentro di sé la sua stessa fine.

È passato qualche anno. Un giorno mi chiamarono dal CRT² di Milano chiedendomi se volevo documentare le ultime repliche dello spettacolo. Con il Teatr Laboratorium non avevo avuto contatti diretti. Però furono loro, il Gruppo, a chiedere di me. Dovevo riprendere alcuni brani dello spettacolo durante una prova, fatta sostanzialmente per me.

Cynkutis mi spiegò che dovevo rimanere fermo, seduto in un angolo, senza chiedere nulla, senza dire nulla e senza muovermi, in quell'au-

² Centro di Ricerca per il Teatro.

ra fredda che per me circondava Grotowski. Che mi intimoriva, mi separava, ma anche mi proteggeva nel mio punto di osservazione.

In quei giorni avevo letto di un obiettivo non ancora in commercio, con una luminosità quasi pari a quella dell'occhio umano, progettato e costruito dalla Canon per riprendere una scena – poi diventata famosa – illuminata solo dalle candele nel *Barry Lyndon* di Kubrick. In cambio di alcune fotografie, ottenni quell'obiettivo, che mi diede una possibilità in più. Tutto si svolgeva nella semioscurità, ancora maggiore di come la ricordavo, tranne all'inizio, quando i due proiettori antidiluviani erano accesi e puntati a bassa intensità contro una colonna bianca. Riflettevano una luce mediocre sulla sala, sembrava un acquario spento... Poi si procedeva con l'illuminazione di candele, bellissime, gialle di vera cera, ma candele. Dalla camera oscura, di notte, da quei faticosi negativi estrassi qualche brandello di immagine. Il giorno dopo tornai con alcune stampe. Ricordo l'attesa, venne Cynkutis, prese le fotografie con un fare freddo e burocratico che mi ricordava quello dei funzionari del partito di Pomerania, le guardò, mi chiese di aspettare e le portò in un'altra stanza dove c'erano gli altri del gruppo.

Grotowski l'ho soltanto intravisto, seduto in un angolo nell'ombra. È presente in un paio di immagini, ma è molto scuro. Insomma, li ho sentiti parlare dall'altra stanza, mi sembrava che imprecassero. Poi tornò Cynkutis per dirmi: – Il signor Grotowski guardando queste fotografie ha capito che lei è uno di noi. Se vuole, questa sera potrà fotografare lo spettacolo con il pubblico, muovendosi liberamente nella scena –.

Questa nuova libertà mi preoccupava ancora di più. Non ne approfittai: mi mossi molto cautamente dietro il pubblico, forse inoltrandomi in scena in un solo momento. Dovevo tenere conto anche del pubblico seduto per terra tutto intorno, che non poteva sapere della mia «appartenenza». In realtà mi sentivo più sicuro nella mia illegittimità e anche nella mia estraneità, davanti a qualcosa che non ero sicuro di capire.

Negli anni successivi ho fotografato sul set di Olmi per *Apocalypsis*, poi i laboratori di Cieślak a Pontedera, una *Medea* con Elisabeth Albahaca e la regia di Marconcini e Billi, a Buti, in un bellissimo casino di caccia mediceo; poi il gruppo de *L'avventura* diretto da Pluchinotta a Volterra nel Conservatorio. Da lì sarebbe uscito Armando Punzo, per attraversare la strada ed entrare nel portone di fronte al Conservatorio, quello del carcere. Ho fotografato diversi gruppi qua e là per l'Italia, che si ispiravano all'ipotetico Metodo...

Provavo un affetto speciale per Cieślak. Si sentiva in lui il *tocco*, forse di una specie di demone, un bisogno assoluto di fare teatro e la disperazione di non riuscire a compierlo, specie dopo la chiusura del Teatr Laboratorium. Credo si sentisse perduto. Sapeva di non essere un attore possibile per altri teatri. L'unico a dargli una vera possibilità è stato Peter Brook. L'ho visto l'ultima volta, cieco e ascetico, nel *Mahabharata*. Sono andato nel camerino che divideva con Vittorio Mezzogiorno, a salutarlo. In pizzeria mi raccontavano dei loro progetti, Cieślak sarebbe andato in Danimarca, Vittorio tornava al cinema con un Pirandello... Dopo pochi anni ho saputo che Ryszard, in America, era malato... poi anche Vittorio. Del Teatr Laboratorium oggi sono belle e vive le due donne, Elizabeth e Rena Mirecka.

In seguito ho incontrato nuovamente Grotowski, quando ha lasciato gli Stati Uniti e si è rifugiato a Pontedera. Viveva e lavorava al Workcenter con Thomas Richards e Mario Biagini. Mi ha chiamato Mario per chiedermi se ero disposto a realizzare dei ritratti. Scherzando mi diceva che Grotowski pensava a un ritratto per il futuro, per la sua scomparsa. Mi si chiedeva di mantenere la cosa riservata.

Arrivato al Centro di Pontedera, lo trovai deserto perché erano partiti tutti per una tournée in Sud America. Erano rimasti solo loro tre. In una delle sale del Centro ho preparato un piccolo set con un fondale nero e un paio di luci e ho atteso che Grotowski arrivasse. Non stava bene, si doveva risparmiare e forse, pensavo, si continuava un po' a giocare con la faccenda dell'aura. Insomma, l'incontro veniva rimandato di ora in ora, e sono passati così un paio di giorni. Mi annunciavano che si sarebbe potuto fermare solo mezz'ora e perciò dovevo essere pronto e veloce. Furono due giorni di attesa, di piccoli preparativi e anche di un po' d'ansia da parte mia. Mi faceva chiedere come, secondo me, doveva vestirsi. Sugerivo di portarsi un paio di abiti, ma che l'abito migliore sarebbe stato quello che lui preferiva. Arrivò di notte, con la valigia degli abiti.

Mi parlò, in maniera per me gratificante, delle fotografie di *Apocalypse*. Poi mi sorprese, ma forse un po' me l'aspettavo, parlando delle mie immagini degli spettacoli di Kantor, dicendo che conosceva le opere di Kantor attraverso le mie fotografie. Le definì un lavoro *très remarquable*, che permetteva anche a chi non aveva avuto esperienza diretta di Kantor di apprezzarne il valore. Mi dava la misura della sua intelligenza anche nel chiedermi cosa avevo tratto dalla frequentazione

tanto intensa di un artista così grande... Mi sarebbe piaciuto parlarne con calma, magari a lungo, ma ero anche sulle spine, sapendo che lui poteva posare solo per mezz'ora...

Abbiamo aperto la valigia degli abiti e me li ha mostrati. La prima era una giacca nera, l'altra anche, l'altra ancora nera. E poi c'erano camicie, tutte bianche, e cravattini verdi o rossi, che in bianco e nero avrebbero avuto la stessa tonalità... Era sottilmente e piacevolmente ironico, siamo andati avanti nel gioco delle prove e gli ho fatto vari scatti, anche con un banco ottico. Era diligentissimo, fermo fermo e fisso in macchina come gli chiedevo. Mi sembrò fisicamente provato, ma bello. La seduta durò davvero poco più di mezz'ora, poi lo portarono via. Ora ho scelto quello che considero il ritratto definitivo di Grotowski, un'immagine in cui ha un'aria importante, una grande barba e i capelli bianchi. È diretto verso chi guarda, solenne. Insieme a lui ho fotografato anche Thomas Richards: l'immagine dei due volti era per la copertina del libro in cui Thomas diventa suo erede.

Nel mio archivio conservo le immagini di *Apocalypsis* e della figura di Grotowski, un uomo che si è fatto povero, fino a rinunciare al suo nutrimento essenziale: il suo genio è progressivamente coinciso con la storia della sua anoressia teatrale.

Kantor capiva la separazione da cui lo fissavo e da cui mi muovevo, la rispettava e forse un po' la temeva. Ma sapeva che la sua realtà – quella stessa che avevo conosciuto nella stanza di mio padre – sarebbe stata sfiorata da un testimone, come gli è accaduto di dire, disposto *all'umana pietà*.

Nel dicembre del 1977, in un brevissimo trafiletto sul «Corriere della Sera», lessi della sua venuta in Italia, da oltre cortina e da sconosciuto.

Andai al CRT di via Dini, allora considerato un luogo di congiura del nuovo contro il vecchio teatro, senza sapere nulla di lui.

Alla prima de *La classe morta*, in quella sala prestata all'interno di una scuola, eravamo non più di quaranta persone. Ricordo il viaggio in macchina da Bergamo, la radio che dava la quotidiana notizia di un comunicato delle Brigate Rosse e, in una nebbia fittissima, la mia ricerca dei binari del tram che mi indicavano la direzione da tenere per arrivare in quello squallido Gratosoglio, un quartiere operaio alla periferia di Milano. Era una di quelle sere in cui mi domandavo perché mi muovevo verso qualcosa che non conoscevo, il teatro: qualcosa che

non serviva a niente, che non sentivo nemmeno come una piacevolezza o un divertimento e, in più, per delle fotografie, sottili e non utili lamine d'argento che fin da ragazzino, a cominciare da una certa fotografia entrata nella mia vita, andavo accumulando. Nel teatro cercavo di rivivere qualcosa che non nasceva per essere fotografato.

Ricordo di aver chiesto, come facevo di solito, il permesso di scattare e di averlo ottenuto alla svelta nel corridoio dei camerini, dove si aggiravano e si preparavano personcine vestite di nero, per lo più anziane, frettolose e per niente interessate alla mia richiesta. Ricordo la tribunetta che aveva ancora molti posti liberi di fronte allo spazio scenico, collocato nell'angolo in fondo a sinistra della sala, diviso dal pubblico da un corda, come nei musei. Mi misi per terra a un metro dalla scena per fotografare il volto degli attori, con la corda che mi tagliava il punto di vista.

Ero scettico – in quegli anni inseguivo l'epica e la poetica di Grotowski, dell'Odin, dei gruppi del Terzo Teatro e del teatro «povero» – e quella sera mi sentivo quasi generoso; qualcuno, prima di entrare in sala, mi aveva accennato alla convenzionalità e persino alla comicità dello spettacolo. Ero lì curioso di conoscere una arretrata semplicità d'oltre cortina, bisognosa d'Occidente.

Poi l'impatto. Il mio atteggiamento di sufficienza e di attesa del prevedibile si sgretolò in un tempo breve. Faticai cercando di fare quelle fotografie, non solo per le condizioni precarie della luce. C'erano due proiettori da trecento watt, messi di lato e abbassati al minimo e, al centro della scena, tre lampadine da venticinque candele; i costumi erano neri, come i pavimenti e le pareti: una vecchia aula scolastica, con i banchi massicci di legno, di una scuola elementare del tutto simile a quella della mia infanzia. Molto raramente mi sono sentito così preso da perdere quel controllo che devo mantenere di fronte a chi fotografo. La mia inclinazione a concentrarmi nel guardare sapendo di guardare, anche in una certa maniera predatoria, subiva una pressione da cui dovevo continuamente riprendermi, con grande sforzo. Era una macchina inesorabile: ad ogni giro, nella giostra di un valzer, credevo di potermi staccare, ma il giro riprendeva e non potevo sottrarmi; mi parlava di qualcosa che era nascosto nella mia vita, di qualcosa che mi apparteneva; era quasi insopportabile. Sentivo illegittima, con più evidenza del solito, la mia premeditazione di fotografo, ma ad ogni scatto dolorosamente necessaria.

Vedevo ribaltato il comune gesto teatrale. Lui stesso, Kantor, stava lì in mezzo a togliere dal centro, mentre si formavano e cercavano di stratificarsi, i significati, i simboli, i rimandi, le articolazioni del discorso, le complessità culturali. Con un gesto della mano spingeva tutto ai bordi per formare un recinto di illusione, ma dentro, al centro, faceva irrompere, dal buio in luce, quel *pugno di dolenti Commedianti* in una vera e propria esibizione, come nel ballo crudele dell'orso nelle vecchie piazze, quel *lato vergognoso del teatro* che esiste in ogni gesto teatrale, ma è sempre tenuto a freno, implicito e trasmutato in un pudore non valicabile e convenzionale:

ancora un ultimo valzer...
 sgambettano come manichini...
 sollevano le gambe, muovono le mani,
 raddrizzano le teste,
 gonfiano i petti... con ostentazione,
 per poter dar prova che ancora vivono!
 tragici automi...³

Quella sera mi sentii costretto a rivedere nella classe elementare della mia infanzia quei teneri e infantili Vecchietti, loro stessi e io con loro, che annunciavano di essere già morti, come nella più pura e tragica inutilità di una fotografia.

Tentai di tornare, ma fu impossibile per la quantità di pubblico che voleva vedere. Era sempre tutto esaurito. Ci furono persino delle risse tra chi era costretto a restare fuori. Doveva replicare per alcuni giorni, ma restò a Milano un mese. Furono scritti molti articoli sulla stampa nazionale e divenne un caso clamoroso.

Non vidi più Kantor fino al 1980.

Da Firenze un giorno qualcuno mi chiamò, mi disse di un grande progetto: Kantor avrebbe lavorato in città per quasi un anno, il Comune e la Regione stavano ristrutturando per lui una chiesa e, fra le altre cose, si voleva realizzare una mostra fotografica su *La classe morta*, con le immagini che in quegli anni si erano raccolte in giro per il mondo. Kantor era divenuto famoso. Chiedevano anche a me delle fotografie

³ Tadeusz Kantor, *Senza titolo*, trad. di Luigi Marinelli, prefazione a Maurizio Buscarino, *La classe morta di Tadeusz Kantor*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1981.

da esporre. Risposi che non mi interessava. Insistettero, anche molto, ma rimasi nella mia posizione, quella di non ritenere necessarie le mie fra tante, anche se temevo di essere stato troppo rigido. Quando ormai non ci pensavo più, mi richiamarono per dirmi che il signor Kantor desiderava, personalmente, vedere le fotografie e, a questo proposito, mi sarebbe giunta anche una sua lettera. Mi sentii senza via d'uscita. Ero preoccupato, ma non potevo sottrarmi. Preparai la cartella, andai a Firenze; la mostra si realizzò con le sole mie fotografie. Feltrinelli mi pubblicò quel primo libricino che si intitolava *La classe morta di Tadeusz Kantor*, credo unico caso di libro fotografico nella collana Economica delle edizioni Feltrinelli. Un libro piccolissimo, per me molto prezioso, che aveva la prefazione e le didascalie scritte da Kantor stesso.

Nacque un rapporto da parte mia sentito come straordinario, ma anche, fortunatamente, saltuario. Non rimanevo a Firenze per più di qualche giorno di seguito, andavo via e ritornavo. Lavorare con Kantor richiedeva una dedizione assoluta. Avrei desiderato rimanere per periodi più lunghi, ma sapevo che anch'io sarei finito nella macchina della sua pericolosa routine. Mi ritenevo fortunato nel ruolo di uno che arrivava quando voleva.

Portavo delle grandi stampe realizzate lentamente in camera oscura, che non venivano guardate subito, come succede di solito per togliersi la curiosità e il pensiero, ma ad esse veniva dedicato, con una certa ufficialità polacca, un momento dell'ordine del giorno, su un grande tavolo, con tutt'intorno in piedi gli attori vestiti di nero e i collaboratori. Mi tiravo indietro. Arrivava Kantor, qualcuno gliela sfogliava lentamente, in momenti di un silenzio critico per me preoccupante, poi lui, abbandonando il francese, iniziava a dire delle cose nel suo polacco che, ogni volta, in quella lingua mi sembravano imprecazioni, degli accidenti, come se dalle fotografie fosse inquietato, offeso e non frettolosamente gratificato come capita ai più. Così a lungo. Poi per prima veniva da me Lila, che forse intuiva il mio bisogno di scomparire e mi apriva, nel suo dolce e vecchissimo volto, un piccolo sorriso di rassicurazione.

Delle fotografie, ma anche della macchina che le produce, e poi della figura in ombra del fotografo, Kantor percepiva le sfumature della dolcezza e insieme l'esattezza della crudeltà. Ne era attratto e contemporaneamente respinto. Le fotografie erano per lui oggetti alla massima

potenza; sapeva bene che le lastre della memoria sono relitti, ma anche delitti: gli istanti uccisi e ischeletriti del nostro Passato, la vera realtà, quella che viene riposta nel ripostiglio della vita, in quel luogo che è fra l'immondezzaio e l'eternità, da dove riaffiorano i fantasmi che sembrano consolare, ma portano invece, irrimediabili, un annuncio di morte.

Del suo lavoro quotidiano mi colpiva particolarmente la pericolosità: sulle prove incombeva sempre, dopo l'inizio affettuoso e familiare con il the e i biscotti, il suo furore distruttivo. Spesso ho pensato che fosse sul punto di fracassare una sedia, non per terra, ma addosso a qualcuno. Poi le persone si muovevano silenziose, in punta di piedi, il lavoro riprendeva; durava una, due ore, ma, quando il ritmo e la fluidità si erano riformati e sembravano portare tutto avanti, arrivava un nuovo spaventoso tracollo, per ricominciare.

Con l'andare del tempo capii che Kantor usava il suo furore come una vera e propria tecnica. Non era solo il temperamento che lo portava ad urlare e ad avere degli scatti d'ira apparentemente ferocissimi: egli esprimeva la sua ira non come un cedimento, ma come una virtù. Le sue prove non portavano mai alla costruzione di un binario sicuro per gli attori e anche per tutti coloro che lavoravano intorno; nel giorno del debutto si rimetteva in prova ciò che non era concluso, ma per sospendere, ancora burrascosamente, a un'ora dall'entrata del pubblico...

Anche *Wielopole Wielopole* a Firenze, nella chiesa di Santa Maria, era arrivato al debutto privo del finale, che era stato solo accennato; persino le chiusure di alcune scene non avevano avuto una vera formalizzazione e, la sera, il pubblico sarebbe stato di quelli importanti, con il fior fiore della gente e ambasciatori e giornalisti da mezza Europa. Ricordo la mia preoccupazione; mi domandavo come sarebbe andata a finire.

La sua non era una incapacità a concludere – anche questo, in alcuni momenti, avevo pensato – era una necessità, che prendeva il ritmo di un procedimento: portava gli attori a una forma di parossismo interpretativo, ma quando questi sembravano sollevarsi da terra nel massimo della interpretazione e adesione alle sue richieste, facendo funzionare tutto in una maniera che sembrava perfetta, in quel momento arrivava, ferocissima, l'ira di Kantor, anche direttamente in scena, che fiutava ancora tracce di umiliante finzione, l'ostacolo da cui traeva la forza per distruggere e ricominciare. Trovava anche dei pretesti, che potevano essere un rumore, una parola detta sottovoce da qualcuno tra gli

osservatori, uno sguardo sbagliato di Maria, il cigolio di una macchina non perfetta costruita, quasi sotto tortura, dal macchinista di turno, oppure anche un pretesto del tutto inventato, per interrompere improvvisamente e furiosamente quella sorta di levitazione degli attori, per lasciarli cadere letteralmente a terra in una specie di collasso interpretativo e nervoso. Se l'attore inseguiva un suo ruolo autoammirante o tentava di crearsi come personaggio, lo abbatteva, perché – era il suo volere assoluto – l'attore doveva *restare prima di tutto se stesso*, nella sua impura e transitoria, ma affascinante, unicità quotidiana.

Questo procedere, sistematico nelle prove fino al debutto, continuava anche dentro le repliche, a cui gli attori arrivavano senza certezze piene e rassicuranti di ciò che sarebbe accaduto, come nella vita.

La sua tensione creativa, la sua fama e le sue ire, quasi nelle forme di un mito, col trascorrere degli anni sarebbero cresciute molto insieme alla sua solitudine; una solitudine che farà assomigliare lui a un re ferito, chiuso nel castello della memoria ossessiva della sua stessa esistenza, e il suo teatro al calice di una strana e disperante salvezza, che tutte le platee del mondo avrebbero voluto vedere e raggiungere. Un'esistenza evocata nelle *sedute drammatiche*, macabre, comiche e in strettissimo polacco, che sarebbero sopravvissute solo nella memoria e nella testimonianza di chi aveva potuto vedere.

Lui stesso, al margine della scena, faceva scoccare nel cerchio di luce l'intuizione del povero incontro tra la vita e la morte. Stava a guardia contro l'illusione e la finzione, il magma dei valori, fronteggiando i segni e i simboli epici e tragici del secolo, quel Novecento che aveva attraversato e da cui era circondato. Il gesto della sua mano annunciava il rischio quotidiano dell'entrata in scena e l'angoscia che prende quando davvero ci rendiamo conto di essere vivi: vivi, nella luce del patetico e incantevole percorso tra il nero da cui sbuchiamo e il nero verso cui andiamo. Ci trascinava nella consapevolezza *della realtà del rango più basso*.

Ci induceva al pianto.

Ogni sera Kantor illuminava la pista e faceva passare i suoi attori, e il pubblico che tratteneva il respiro, su una sottile e tagliente lama, sulla quale scorreva il rischio, ma anche il desiderio, di un ultimo valzer.