

Altre
visioni

52

Questo libro è stato realizzato grazie a
Centro per la Fotografia dello Spettacolo
Regione Toscana

Maurizio Buscarino

Il segno inspiegabile

Maurizio Buscarino
Il segno inspiegabile

a cura di Andrea Mancini

Per le fotografie
© 2001-2007 by Maurizio Buscarino

Per i testi
© 2001 by Maurizio Buscarino
© 2007 by Massimo Marino

© Titivillus Edizioni 2008
via Zara, 58
56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it
e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-259-8


Titivillus

SOMMARIO

9

Il mistero di Caino
Andrea Mancini

15

Il segno inspiegabile
Maurizio Buscarino

25

“Nel catalogo figurate come uomini...”
Maurizio Buscarino

169

Palermo, Milano, Bologna: teatri adolescenti reclusi
Massimo Marino

177

“Se adolorato e segno che no nè morto”
Federico e Maurizio Buscarino

209

Documenti

IL MISTERO DI CAINO

ANDREA MANCINI

Nello *Jone* di Platone, Socrate si rivolge a un rapsodo, una specie di cantastorie, Jone appunto, e si inchina al suo rapporto con la poesia, con Omero in particolare, di cui Jone intende, oltre alle parole, il suo sentimento; “che sai – dice Socrate – non sarebbe egli rapsodo chi non vedesse più in là della buccia”. C’è appunto questo, anche tra gli attori del teatro carcere, il mistero invocato da Socrate, qualcosa a cui loro stessi e i loro registi si potrebbero riferire. Il mistero della poesia e del teatro.

Quando queste due arti entrano in gioco ecco che tutto cambia. Non c’è più riabilitazione, non c’è più recupero della socialità, non c’è più niente di buono e sano, c’è soltanto il teatro, il luogo in cui si vede accadere ciò che accade, anche la *merde de dieu*, e so bene quanto quello che scrivo possa irritare qualcuno. So comunque che nell’orrore dell’attualità, anche nella morte, nella putrefazione c’è, magari celata, un’idea della bellezza, che può appunto scontrarsi o incontrarsi con l’orrore, senza venirne minimamente scalfita.

Quando Maurizio Buscarino va a cercare l’uomo dentro le mura del carcere, lui va in realtà a cercare la bellezza. Si pensi alla *Madonna della Mafia*, una delle fotografie di questo libro (p. 150). Buscarino vi vede una sacralità e anche noi, appena superato lo sconcerto iniziale, possiamo fare altrettanto: vedere nella fotografia un’immagine sacra. Così come faceva Pasolini, che usava come riferimento, per il suo primo film, *Accattone*, la pittura dei primitivi senesi, restituendo in modo totalmente straniato, le immagini della periferia romana. È un gioco che Pasolini, come Buscarino, conoscono molto bene, lo stesso gioco di Caravaggio.

Pasolini l’aveva studiato, c’è un suo saggio rimasto inedito, pubblicato in uno dei Meridiani, quello di *Saggi sulla letteratura e sull’arte* (t. II, pp. 2672-2674). Sembrava una realtà iperrealista, quella dipinta da Caravaggio, ma lui usava un diaframma, che mostrava dietro all’immagine un non so che di ambiguo, che ne celava la morte e la malattia. Caravaggio usava un diaframma, come un fotografo, questo secondo Pasolini, che appunto come Caravaggio poteva restituire le immagini notturne di una prostituta di borgata o quelle inquietanti, ma anche di sicuro fascino, di un povero magnaccia di periferia, destinato a morire alla stregua di un Cristo contemporaneo, come nel volto di un “povero Cristo assassino” con cui Buscarino dà inizio alla sequenza dei ritratti in *Amleto* (p. 42).

Non è forse un caso se anche Armando Punzo, il regista che di più ha lavorato nelle carceri con la sua Compagnia della Fortezza, e che è la presenza più importante nelle fotografie di Buscarino, ha usato Pasolini come un riferimento diretto. La carnalità, la sessualità, un po’ perversa o anche soltanto perversita, interpretata nei corpi di questi carcerati, non può non farci pensare al poeta di Casarsa. C’è un cinema della morte che il ‘cinema della vita’ di Pasolini sapeva così bene raccontare, così come c’è un teatro della morte (perché non citare anche Tadeusz Kantor! si pensi al ciclo di scatti sul suo “teatro della morte”, realizzati da Buscarino) nelle fotografie presentate in questo libro. Dietro alla bellezza c’è l’orrore. Cercare la poesia vuol dire forse questo, vuol dire cercare la morte, l’annullamento, l’azzeramento dell’essere persona.

Questi corpi straordinari non esistono, almeno per la nostra società, sono soltanto ombre, bloccate nei contorni di un acido, di un nitrato d'argento, fantasmi latenti che si proiettano sul fondo della caverna. Noi li crediamo reali, ma non lo sono affatto, sono soltanto un teatro di figure evanescenti, che forse proprio per questo, interpretano così bene la parola dei poeti. Essa torna ad essere pura, torna a cantare le lodi del pelide Achille, torna ad alitarne il respiro. È il grado zero della poesia, per dirla con Roland Barthes, di questi attori che possono essere gli interpreti più adeguati per declamarne i versi, così come lo Jone di Platone. La loro voce assomiglia a quella dell'Angelo caduto, il più bello, l'angelo che Dio amava di più, Lucifero appunto, all'interno di un gioco che gli uomini non riescono mai a capire e ad apprezzare. Presi come sono dai loro problemi quotidiani.

Il teatro nega il teatro. Buscarino sembra voler cercare cosa si cela dietro a questi volti, non cerca il ruolo dell'attore, cerca l'uomo. La maggior parte delle fotografie presenti in questo libro sono dei primi piani, che privilegiano lo sguardo, l'espressività del volto, assai meno il gesto.

Il gesto anche quando è esaltato nell'immagine, risulta poi bloccato in una sorta di fissità sacrale; queste fotografie rappresentano gli affreschi del teatro carcere. Rappresentano la follia dipinta da Gericault o ancora da Goya, per interpretare il potere. Possono anche inquietare, ma nella loro assolutezza possono divenire assolutamente non inquietanti, e non a caso la prima edizione di almeno una parte di questo libro era stata finanziata da un grande gruppo bancario. Le belle signore della buona borghesia potevano guardare con ammirazione, o anche con altri sentimenti e sensazioni, questi uomini, che magari avevano rubato loro il portafoglio o forse, più semplicemente, avevano ammazzato il loro marito. Così come poteva accadere agli spettatori della grande pittura del passato, che osservavano un piccolo delinquente, e lo scambiavano per una divinità.

“Cercavamo l'immagine dell'attore di Artaud che fa segnali attraverso le fiamme”, così Judith Malina, che commenta la visione di *The Brig* dentro al carcere di Volterra. Judith parla in realtà del suo spettacolo, quello realizzato dal Living nel 1963, e ne parla ponendolo in rapporto con quello visto a Volterra. “Tendevamo a raggiungere l'espressione del dolore vero, che sentiamo veramente. Ma noi eravamo degli attori in un teatro e andavamo a casa dopo lo spettacolo”.

Judith, naturalmente fotografata da Buscarino (p. 107), nel mezzo ai detenuti, sotto un cappello improbabile, con il simbolo della pace sul petto, ci restituisce anche un'altra immagine, che può servire a chiarire ciò che tentiamo di dire. “Dopo lo spettacolo – racconta Judith Malina –, la guardia ci ha concesso un brindisi. Mi stava parlando del valore terapeutico delle attività teatrali, quando un attore, ancora sudato e nudo fino alla vita, mi ha chiesto se avessi fatto un brindisi con lui. Ho risposto: – Con piacere! Lui si è girato per prendermi un bicchiere di vino e, in quel momento, ho visto una grande svastica tatuata

sulla parte superiore del suo braccio. Il mio cuore ebreo ha mandato un battito. Potevo brindare con quell'uomo? Certo che potevo. E questo è stato, per me, il significato di *The Brig* a Volterra”.

Judith sembra ammirare l'attore con lo svastica, così come Socrate ammira Jone, straordinario interprete del poeta. Capisce l'inadeguatezza dei suoi attori, a rapportarsi con la realtà, non soltanto con quella della prigione. Loro usano tecniche del teatro, seppure quelle artaudiane del teatro della crudeltà. Ma dentro al carcere forse non conviene parlare di teatro, di attori, quelli nel carcere assomigliano a degli dei, e non è detto che gli dei non possano essere decorati con la svastica, così come gli antichi fedeli di Zarathustra.

Lo stesso procedimento è appunto quello di Buscarino, la sua *Madonna della Mafia* è questo, gli Uomini Tatuati sono questo.

Maurizio Buscarino costruisce un ciclo fotografico che ha il valore e la dimensione di un ciclo pittorico. Le immagini non assomigliano alla realtà, i gesti e gli sguardi rimandano ad una dimensione altra, alta. Anche le gocce di sudore che nelle straordinarie fotografie di Buscarino, risaltano come gioielli, come perle su corpi scultorei, fanno parte di questo gioco, sono dei di Olimpia quelli che scolpisce, bronzi di Riace, il loro teatro è sacro in ogni suo aspetto, anche quando il corpo non è perfetto, quando le pance debordano dai calzoncini, che potrebbero anche essere sporchi, e sono comunque assai raggrinziti: il risultato è sempre diretto a una sorta di esaltazione del soggetto, magari agganciato alle sbarre del carcere (p. 85), sullo sfondo di una rete per polli. L'essere rappresentato si esalta nella fotografia, in un valore che lo innalza dal grigiore della quotidianità.

Siamo di fronte ad un maestro, che fotografa altri maestri, anche quando loro gli mostrano semplicemente la schiena, anche quelle schiene assumono un valore assolutamente non naturale, sono le schiene nude di quattro santi, che nella complessità dei grigi, di luce buio, possono illuminare la nostra strada. C'è una sorta di fissità concentrata nella capacità di cogliere gli sguardi, l'espressione dei volti, di renderli cromaticamente nello splendore dei risultati, ottenuti da una particolare manualità ed artigianalità.

Questo anche quando le fotografie sono a colori, realizzate da Buscarino in sinergia con il figlio Federico, con macchine che utilizzano le nuove tecniche digitali. Lì sembra che tutto sia più complesso, il risultato va cercato in altro modo, il colore a volte confonde perché crediamo di vedere la realtà e non la sua astrazione. Sembra, ma sembra soltanto, che non ci sia più alchimia. Anche i soggetti, essendo giovani, essendo in genere ragazzini sull'orlo della crisi del mondo, hanno una fisicità assai più semplice. Per questo la fotografia si allarga, cerca una maggiore profondità. I piani si allontanano alla ricerca del teatro, dove il teatro vive, non solo nel volto, ma anche sulla scena. Anche in queste fotografie a colori, però, è ancora il pensiero in bianco e nero a emergere. Quando questo non fa parte del costume dell'attore, ecco che è

cercato nelle quinte o nei fondali, nello spazio e nelle relazioni e il risultato è in ogni caso di grande interesse.

Non siamo più nell'Olimpo del teatro, siamo in una sorta di Limbo. La storia interpretata nelle case di rieducazione di Bologna, Palermo, Milano è quella di un grande vecchio, si chiama Lear, gli attori sono soltanto ragazzini e la tragedia appare come in una infanzia di tragedia, ma ne guadagna forse il piacere, o meglio il gioco del teatro.

Questo cerca Buscarino, il teatro come luogo in cui si gioca a vivere, un gioco tra i più seri che ci sia dato conoscere. Buscarino parla della "dignità" e ci spiega che è una sorta di regalità dell'individuo, ci dice che è il segno *inspiegabile* che Dio ha posto su Caino "per distinguerlo, ma anche per proteggerlo". Solo che, dice ancora, "la nostra discendenza è da Caino: nessuno è Abele".

Abele è il coniglio, sappiamo bene quello che questo significa. Un coniglio, in un margine non visto dagli spettatori di Volterra, che la mano del fotografo ha messo tra le mani di Caino, ma forse anche la colomba, la stessa che è in mano ad una ragazza del carcere di San Vittore, che interpreta la storia riscritta di un Alice nelle città di oggi. C'è un dialogo tra queste immagini, sono tutte dello stesso sguardo, ma forse ancora meglio appartengono allo stesso spettacolo. La ricerca di Buscarino "dell'oscura nobiltà di ognuno" è la stessa, lo sguardo è lo stesso, di anno in anno, siano essi uomini o donne, caini o abele, buoni a cattivi, attori o spettatori. Non sappiamo da dove nasca quella intenzione che muove lo sguardo chi li fotografa, ma in noi che ammiriamo queste fotografie, anche se non c'è niente di certo, emerge il senso misterioso della debolezza e della forza dell'essere umano, ci parlano della bellezza, della poesia, ci dicono che forse qualcosa, anche nel senso del loro riscatto, della loro 'riabilitazione', è stato ottenuto. Nella scrittura tra il buio e la luce di Buscarino, si vede come gli uomini, quei ragazzi, siano usciti dal loro anonimato delinquenziale, e possano aspirare a "loisirs et aménités", come si conviene ai poeti e ai grandi.

Le loro figure sono la parte fondante di un libro importante. Il riscatto sta già in questo, e poi sta anche negli spettacoli che hanno realizzato, tutti spettacoli che sono proprio per questo motivo entrati nella storia del teatro, del miglior teatro. Sia quelli mitici, ma quasi sconosciuti, realizzati a Lodi o a Palermo, a Foggia, a Milano, a Bologna, sia quelli ormai universalmente più noti di Volterra. Ognuno di questi spettacoli ha meritato uno spazio critico e avrà negli anni avvenire un luogo privilegiato all'interno del dibattito sul teatro. Quello sarà il gran teatro, un teatro *hors le murs*, ma per questo ancora di più e meglio, un teatro.

Per Buscarino "il gesto della fotografia, di ogni piccola fotografia, è un gesto drammatico, che trafigge la farfalla nel suo volo in luce". Noi diciamo che queste immagini hanno fermato l'attimo e sono impresse nella nostra memoria di spettatori. Fermano il flusso degli eventi in modo innaturale, ma forse proprio in questo consiste il loro interesse, perché spostano lo

sguardo del nostro vivere quotidiano verso una dimensione altra, più alta di quella attraverso cui comunemente vediamo. A partire dalla quale il mondo può anche tornare ad essere umano, a poter essere di nuovo accettato. Persino da Caino.

Villeneuve Lez Avignon, novembre 2008

IL SEGNO INSPIEGABILE

MAURIZIO BUSCARINO

*“Siete venuti a fare del teatro
ma ora dovete dirci
a che cosa serve”*
Bertolt Brecht

Sant’Agata

Entrare in un 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. C’è, ma non è presente nelle possibilità percepite e cercate nell’ordine dell’esperienza, non è a fuoco, non è una meta sulla nostra strada. Però da ragazzino, quando salivo d’estate in Città Alta, qualche volta prendevo la Boccola, una scorciatoia sul versante nord, umida e in ombra, in forte salita, che mi risparmiava tutto il normale, soleggiato e lungo percorso delle mura. Era risaputo che non bisognava passare di lì – tutti i Grilli parlanti lo ripetevano – perché si era costretti a stare sotto Sant’Agata da dove, dalle bocche di lupo, avvertita la presenza di qualcuno per la strada, arrivavano urla terrificanti, risate orribili e anche grandi sputi. Erano gli anni cinquanta. Allungavo il passo, le gambe diventavano di legno; mi venivano alla mente da un lato i tetti di piombo sotto il sole a picco e la sofferenza dell’eroe nelle sue prigioni, ma, dall’altro, con la coda dell’occhio, su in alto dietro quelle sbarre, immaginavo delle facce non pallide e aristocratiche come quella di *Silvio*; le intuivo piuttosto come *figuracce nere* che, se le avessi incontrate per strada, avrebbero potuto prendermi per la punta del naso e minacciarmi anche con un coltellaccio...

Un respiro di sollievo

Nell’estate del 1987 mi pareva d’averne viste di diversi colori, fuori e dentro il teatro, in quel territorio strano dei dintorni della vita che già da molti anni andavo esplorando. Mi chiesero di entrare da una porta che non avevo mai cercato di varcare – almeno con vera determinazione – per conoscere un carcere da dentro, a Lodi.

La curiosità era forte, ma devo ammettere che avevo nel fondo dell’animo ancora un’ombra di timore. Non tanto per la tristezza dell’edificio, o per le liturgie minuziose che cominciavano dallo spioncino da cui qualcuno mi osservava e che proseguivano con i doppi cancelli di ferro, con le perquisizioni non certo ossequiose e gli impersonali trattamenti dell’ospite quale ero. Quello che temevo, in fondo, era ancora di incontrare quelle *figuracce nere*.

Così le incontrai. Il primo, in una sosta tra un cancello e un altro, era un uomo che due guardie accompagnavano non so dove. Credo d’averlo guardato come si guarda un matto, uno che ti dicono che è un “toccato”. Lo scrutavo cercandone il *segno*, un particolare che mi mostrasse una differenza, ma non vedevo altro che un uomo qualunque, abbastanza giovane

e rassegnato, un po' calvo e con l'aria impigrita di uno che, depresso, non esce mai di casa. Non mi guardava. Poi altri, scortati, con gli asciugamani sulle spalle e i capelli bagnati, che tornavano dalle docce e, sulla porta della gabbia, si scambiavano ancora qualche parola.

Così, anch'io scortato, sono entrato in *Andata e ritorno* di Santagata e Morganti, in Italia la più significativa tra le prime esperienze di teatro nel carcere, condotta da due autori girovaghi che per propria poetica avevano già affrontato il tema della coercizione e si collocavano in uno spazio di ricerca allora chiamato della "marginalità". Fu un'esperienza insolita e importante, basata su un pre-testo, una dimostrazione di lavoro segnata dall'intenzione di violare uno spazio fino ad allora impenetrabile alla vista dei non addetti alla applicazione della pena. Si sarebbero trovate accanto, senza possibilità di distinzione, *figure per bene* ma disposte alla partita – gli attori professionisti – e *figuracce nere*, nel gioco di un indistinto e complesso paesaggio umano, fatto di relazioni e di sussurri, di sguardi e di reazioni, di gesti e di confessioni: un reale e non illusorio paesaggio di vivi che, visto da un lato, avrebbe mostrato il lampeggiare solitario degli sguardi nell'oscuro e, dall'altro, il risveglio o il sogno in un'alba di solidarietà.

Così Santagata e Morganti raccontano: "Quando ci hanno proposto la possibilità di questo lavoro nelle carceri eravamo un po' spaventati, ma molto attirati; immediatamente abbiamo accettato. Il primo incontro con i detenuti è stato nella cappella del carcere; qualcuno ha fatto le presentazioni, non ricordiamo una parola di quello che abbiamo detto. Ricordiamo il silenzio, ci sentivamo pietrificati... Toccava a noi esporre quello che volevamo fare: abbiamo aggiunto che in quel momento l'unica idea chiara era su ciò che non volevamo fare, e cioè che non volevamo indurli a una recita o a rappresentare dei personaggi astratti che non avevano niente a che fare con loro stessi, così come già facevamo, del resto, noi nel nostro teatro".

Fin dalle premesse non era presente la parola "spettacolo". Veniva invece usato il termine "lavoro", termine che racchiude in sé molti significati, ma senza il ricciolo della piacevolezza: *lavoro* in fisica indica il movimento di una forza, nella morale il procedere di una energia edificante, ma nell' "analisi" significa anche lo sforzo a ritroso nella vita, la *pena* della discesa nel proprio pozzo buio, per tornare su, dopo aver riconosciuto il punto da cui si è partiti, a guardarsi in luce.

Nella partitura di questo "lavoro" gli attori-detenuti stavano su un treno immaginato, in un tempo quotidiano simile a quello che si consuma sulla carrozza della vita, quella su cui si capita o che, difficile dire, ognuno sceglie. Lanciati nel viaggio, si è su una carrozza che può arrivare a costringere, fatale come una gabbia, se non si saprà scendere in tempo alla giusta stazione.

"Mai più!", alla fine gridavano gli attori, incrociando gli sguardi nel pubblico.

La sera, fuori dall'ultima porta di ferro guardavo in su, rivedevo la torretta con un uomo armato e nell'aria aperta mi ritrovavo in un respiro profondo di sollievo.

La recita non era più tale, piuttosto il gioco consisteva in una "presenza" di fronte al pubblico: esattamente come avviene nel canone scardinato del teatro moderno, dove la favola e la meraviglia non sono più *per qualcuno*, ma *per se stessi*, e la *finzione* non è più via di fuga, ma il luogo del proprio autoriconoscimento.

L'esito fu ritenuto interessante, sia da Santagata e Morganti che dagli addetti teatrali ai lavori, ma rimasero anche delle incertezze e delle perplessità sulle due direzioni che quel lavoro annunciava come possibili: quella pedagogico-rieducativa dello psico-dramma terapeutico e quella, invece, dell' autonomia artistica attraverso cui quei carcerati si conducessero fuori dal presente chiuso e immobile della loro condizione, verso un domani, per qualcuno forse verso una professione.

Nella sostanza e con il senno di poi si concluse che la prima possibilità aveva raggiunto dei risultati, ma la seconda era rimasta priva di prospettive reali.

Erano quelli gli anni, non a caso, dell'avvio della legge Gozzini e di pensieri nuovi sul significato del concetto di *pena* e della sua applicazione. In questo contesto il contatto tra il bisogno del teatro di entrare nel carcere e un cauto favore delle Istituzioni era avvenuto e, in giro per l'Italia e l'Europa, nascevano qua e là nelle prigioni incarichi pubblici di laboratori teatrali che davano al teatro stesso ciò che chiedeva – nuovi margini di sperimentazione – ma soprattutto e allo stesso tempo dichiaravano come acquisita, da parte dell'Istituzione, la nuova concezione del *castigo* come una possibile *operazione* di pedagogia e di terapia, secondo le nuove attese della morale sociale. Si dava anche inizio a qualche sporadico tentativo di portare fuori dall'edificio carcerario la recita per gettare, si diceva, un ponte.

Lì 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*. Chiamiamo così oggi, almeno nella piccola parte del mondo in cui viviamo, con un termine indefinito e anche oscuro, la nostra differenza con qualunque altro essere di questo mondo, quel marchio che l'uomo, il singolo uomo, si attribuisce come un tatuaggio genetico inalienabile, inalienabile al punto da essere posto, in questa nuova prospettiva, come limite insuperabile alla vendetta sociale nella applicazione del castigo.

La *dignità* è una sorta di *regalità* dell'individuo. Qualcuno ci ricorda che questo marchio è