

## *Tra immagine e visione Il posto del teatro*

Maurizio Buscarino è un fotografo che non ha bisogno di presentazioni. Ha cominciato a percorrere il territorio del teatro con l'“occhio di vetro”, come chiama il suo armamentario, dal 1973. Quello che Buscarino ha ripreso con maggiore frequenza – e passione – è il “terzo teatro” che in quegli anni veniva alla luce, e l'altro teatro che da quella luce prendeva evidenza.

Come ogni autentico artista, Buscarino ha difficoltà a mettersi al servizio di altri artisti. Le sue foto di teatro sono le foto di un suo teatro. Guardate dal dopo, servono più per ricordare che per documentare. Tra documentare e ricordare, ci passa la differenza che trasforma l'effimero da una condanna a morte precoce alla sfida d'una sopravvivenza perennemente a rischio. Ma non è di questo che voglio parlare.

E' che ultimamente mi sono venuti per le mani tre libri che, in modi diversi, hanno a che vedere con Buscarino. Il primo è un libro sul Bread & Puppet; Buscarino vi è ospite d'onore con 32 pagine fuori testo di foto su carta lucida. Il secondo è un libro fotografico sul teatro in carcere, con scritti introduttivi. Uno è dello stesso Buscarino, autore delle foto. Il terzo è il diario di parole e immagini che Buscarino ha tenuto del viaggio, tra giugno e dicembre 2000, di un gruppo di otto attrici una cantante e una drammaturga *Per [le] antiche vie* della strada Francigena dal Po a Roma, in occasione del giubileo. Seicento chilometri a piedi o con mezzi di fortuna, e ad ogni tappa un incontro col teatro. Nel farsene testimone, stavolta Buscarino ha privilegiato carta e penna rispetto all'occhio di vetro. Il dialogo tra racconto e figure che n'è uscito prospetta esemplarmente un problema centrale del teatro: il rapporto tra immagine e visione. Tra immagine e visione, ci passa la differenza che trasforma l'effimero da una condanna a morte – le immagini sulla retina durano il momento dello sguardo – a una sfida di vita, dato che le visioni si formano nella mente e durano tutto e solo il tempo che la memoria le fa durare. Ma non è di questo che voglio parlare, ripeto.

Il primo libro s'intitola *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta* (Corazzano, Titivillus, 2002). Curato da Andrea Mancini, offre un ricco dossier di autori vari – particolarmente interessanti i contributi di John Bell, un professore della New York University che dal 1973 collabora col Bread & Puppet – sullo storico gruppo di Peter Schumann e di sua moglie Elka Scott. E le pagine di illustrazioni, con disegni dello stesso Schumann, valgono un saggio critico. Il secondo libro s'intitola *Il teatro segreto* (ed. f. c. della BNL, 2002) e, oltre lo scritto introduttivo di Buscarino e un intervento di Mario Martone, contiene un saggio davvero bello di Piergiorgio Giacchè, *Teatro prigioniero*, senza retorica e senza cinismo, pieno d'intelligenza. Il terzo libro s'intitola *La giornata libera di un fotografo* (Corazzano, Titivillus, II ed. 2002). L'ho già descritto; e la carta opaca giova alle foto di Buscarino: che essendo belle rischiano a volte di essere proprio belle.

\*\*\*

Quando fu introdotta negli studi sul Rinascimento, la nozione di “luogo teatrale” voleva mettere in crisi due facili equazioni. L'una identifica il teatro con l'edificio che siamo abituati a pensare debba contenerlo; l'altra identifica il teatro con la scena che siamo abituati a pensare debba esserne lo spazio di rappresentazione. Nel Rinascimento, il luogo teatrale può essere la sala di un palazzo, un cortile; possono essere le vie e gli edifici della città, in occasione d'un'entrata trionfale. Può essere, più in generale, la corte. Che sono sale vie ed edifici; è la scena stessa come meraviglia da mostrare, ma che prima di tutto è uno spazio mentale. Fin dalla sua “invenzione”, il teatro moderno ha contestato l'identificazione con i riferimenti obbligati della “recita”.

Poi si sa come sono andate le cose, il teatro dei professionisti ha dovuto adattarsi alle leggi di mercato, tra cui quella di avere una piazza di commercio e uno spazio di rappresentazione riconoscibili. Oggi che l'unica legge di mercato è quella delle sovvenzioni, il teatro esce dai teatri e dalla scena, e si rimette in cerca di un suo posto. Appena sotto la superficie del discorso, il centro intorno al quale girano i tre libri di parole e immagini è *il posto del teatro*.

\*\*\*

Che sono tante cose, naturalmente.

“Su questo terreno [a pochi chilometri dalla città] furono costruiti, col danaro ricavato dagli spettacoli, degli edifici sociali, un piccolo albergo, una scuderia, una stalla, depositi per gli attrezzi agricoli, semenze, prodotti, riserve, una cantina per la conservazione della carne, del latte ecc. Ogni studente doveva costruire con le proprie mani una casa, che era concessa come abitazione al costruttore per i giorni difficili”. L'albergo serviva per accogliere gli spettatori, che erano degli invitati e che assistevano agli spettacoli solo dopo aver condiviso per qualche giorno la vita degli attori, comprese le fatiche per la sopravvivenza quotidiana.

La città a pochi chilometri dalla quale si trovava la fattoria è Eupatorija, sulle rive del Mar Nero; l'anno è il 1912, e a parlare è Stanislavskij, che descrive il posto progettato – e in parte realizzato - per il suo teatro laboratorio detto “Primo Studio”. Ma la città potrebbe essere Glover, nel Vermont; l'anno il 1974, quando il Bread Puppet definitivamente vi si trasferisce, e a parlare potrebbe essere Peter Schumann.

Spesso, nel Novecento, il teatro è stato il suo posto materiale. Burattini di ogni misura ed aspetto, il “Domestic Resurrection Circus” e le *pageant*, d'accordo. Ma se si dovesse indicare il Bread & Puppet con un solo riferimento, questo sarebbe con ogni probabilità la fattoria di Glover nel Vermont: con la sua stalla e deposito per gli attrezzi, studenti ospiti e tutto il resto, dove il teatro di Schumann si materializza giorno per giorno, e prende il suo senso. Basta leggere il libro di Mancini. A parte le (preziose) informazioni “da professore” di John Bell, quella che si racconta in ogni pagina è la vita di un posto, di cui il teatro è parte quasi malgrado gli spettacoli che produce. A decretare la fine del Primo Studio fu l'uscita dal suo posto, con l'esportazione – e il successo – degli spettacoli.

In prospettiva meno estrema, si può dire che l'Odin Teatret è la (ex) fattoria di Holstebro che è diventata la sua casa; e che il teatro di Mimmo Cuticchio è il Teatrino in Via Bara all'Olivella a Palermo, dove i pupi davvero, e Mimmo, sono a casa loro. Meno estrema vuol dire prospettiva più impegnativa, dato che si tratta di giocare la dialettica tra stare dentro e uscir fuori senza scapito di nessuno dei due termini. Ma quando diventa casa, il posto del teatro finisce col materializzarne la visione di un (altro) mondo, quasi più degli spettacoli che la mettono in forma d'arte.

\*\*\*

Se ci si ferma all'urto dei biancoenero di Buscarino, le sbarre del carcere di Volterra sono sbarre e nient'altro. Ma basta farsi prendere dalla sospensione di quei volumi senz'ombre, perché le sbarre diventino più che sbarre: da cosa si trasformino in simbolo. Tra cosa e simbolo, quello che manca è che le sbarre siano né se stesse né qualcosa di più, ma semplicemente *segno* di qualcos'altro.

Il posto che lo contiene – mai letteralmente come in questo caso – può obbligare il teatro a confrontarsi con la sua dimensione primaria di finzione. Qualcosa si mostra, e possono essere anche corpi viventi, e pretende di essere (anche) altro da ciò che è, per poi magari bruciare le dimensioni di cosa e segno e trascendersi in simbolo. Che le sbarre di Volterra siano anche il carcere dei nostri pregiudizi d'uomini liberi è possibile. Ma dopo. Passando prima per la finzione.

Scriva Giacchè che il “teatro prigioniero” corre con il pubblico un rischio grande, contro il quale può soltanto alzare a dismisura la posta: non gli basta coinvolgere o perfino commuovere un pubblico *sociale* fatto di straordinari visitatori, ma deve arrivare a trasformarlo in un pubblico *teatrale*, fatto di ordinari spettatori”. Lo dice all'indicativo, ma in realtà è un imperativo. Lo dice per il teatro di Punzo e dei suoi attori carcerati di Volterra, ma vale per ogni teatro, il comandamento di non accettare scorciatoie al “coinvolgimento e perfino alla commozione” ma di tener fede alla via lunga e difficile della finzione. Chi ha visto certi spettacoli della Compagnia della Fortezza sa cosa vuole dire Giacchè. Gli applausi, alla fine, o il silenzio, sono applausi o silenzio da “ordinari spettatori”. Il teatro prigioniero di Punzo non s'è fatto imprigionare dal suo posto.

\*\*\*

Non c'entrano, sbarre e catenacci. Anzi, in carcere è più facile non farsi imprigionare. Il teatro in libertà comincia col separare, e capita che finisca con l'unire, attori e spettatori. Il teatro in carcere comincia con l'unire - in nome d'un confuso senso di colpa - attori e visitatori, e finisce col dividerli: d'un tratto, detenuti da uomini liberi. Il coinvolgimento può essere facile, ma non dura.

Per la tappa di Passo Corese il 18 agosto, Buscarino scrive che “anche noi senti[vamo] qualcosa di simile a un'emozione”. Quegli spettacoli lungo un viaggio che è esso a contare, più degli incontri col teatro; quei greti di fiume e radure e fabbriche abbandonate, cosa sono? Tra l'umiltà che li vorrebbe solo se stessi, e la presunzione d'andare subito oltre se stessi: dov'è il posto del teatro?

Se il fine del teatro è comunque l'apparizione di Madama Pace, non si deve dimenticare il lavoro – sistemare cappellini, mantelli – minuzioso, attento, che fanno i personaggi per “preparar[le] meglio la scena”, come precisa Pirandello. E' questo lavoro, l'esperienza del teatro; l'apparizione è un dono. Il (terzo) libro di Buscarino, bisogna usarlo a rovescio. Prima, guardare le foto, e poi leggere le parole. Metterci anche noi lì, a guardare annotare registrare. Ricordare, mettere in racconto. Per poi vederli apparire, quegli “Otello, Ofelia, Re Lear, Desdemona, Don Chisciotte”, o anche Madama Pace. Personaggi che, quando li portiamo alla mente oltre le immagini a portata d'occhio, sono davvero “gente di famiglia che non torna in vita”, ammonisce Buscarino, “ma non riposa”. E che, come si pretende dalle visioni, non fa riposare.