

Il vedere chiaro di Claudio Abate

Daniela Lancioni, curatrice della mostra

Tremila immagini, approssimativamente. Negativi di pellicole diverse, provini a contatto, qualche stampa in bianco e nero o a colori e centinaia di diapositive. La mostra al Palazzo delle Esposizioni presenta una selezione di questo fondo conservato da Claudio Abate e frutto di circa dieci anni della sua attività dedicata a Carmelo Bene.

Per definire questa attività, che le fotografie conservate permettono di datare dal 1963 al 1973, si possono utilizzare le categorie con le quali Carmelo Bene isolò, disprezzandolo, il lavoro come occupazione necessaria al sostentamento: quello di Claudio Abate è stato un *lavorio* o un *dopolavoro*, ossia una scelta privata, un libero impiego del tempo libero. In effetti, il termine lavoro, utilizzato talvolta come sinonimo di opera d'arte, non si addice all'operato di Abate che nei suoi ormai oltre cinquanta anni di prolifica attività professionale (precoci furono i suoi inizi) sembra aver agito sempre mosso dal piacere, spinto dalla curiosità e persino, come è stato sottolineato¹, dall'affetto, padrone del suo tempo che elargisce con generosità. Stati d'animo e comportamenti questi che stridono con il concetto di lavoro e si confanno, invece, a quello del tempo libero, o meglio del tempo liberato dall'arte.

Carmelo Bene e Claudio Abate, nei racconti di quest'ultimo, si sono conosciuti nel 1959 da Notegen, il bar della vita notturna romana collocato lungo la traiettoria che collega piazza di Spagna a piazza del Popolo. All'epoca, in quell'unico esercizio fuori orario, si radunavano tutti i nottambuli che Roma annoverava, avventori di diverse estrazioni, tra i quali numerosi erano gli artisti, e tra questi i pittori e gli scultori che avevano ancora gli studi in via Margutta e dintorni. Nel 1959 Claudio Abate aveva sedici anni e già un mestiere avviato. A dodici anni, lasciata la scuola, faceva da assistente a Michelangelo Como, un fotografo che aveva lo studio in via Margutta. I pomeriggi li passava nello studio di fronte, tenendo compagnia allo scultore Pericle Fazzini, gli piaceva la sua disciplina, il suo metodico dedicarsi all'arte. A quindici anni, nel 1958, un anno prima, quindi, di conoscere Carmelo Bene, si era messo in proprio aprendo uno studio nella stessa via Margutta, nei locali dove il padre pittore, prematuramente scomparso, dipingeva. Lavorava (*dopolavorava*) per i pittori e per gli scultori. All'occorrenza, e questo a lui non dispiaceva, oltre alle opere, fotografava le gallerie nei giorni delle inaugurazioni con gli ospiti convenuti.

Ringrazio Valentina Valentini per i suoi preziosi suggerimenti.

¹ Cfr. Achille Bonito Oliva, *Abate, Don Giovanni dello sguardo*, in Davide Faccioli e Achille Bonito Oliva (a cura di), *Claudio Abate, fotografo*, catalogo della mostra MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 23 giugno – 7 ottobre 2007, Photology, Milano 2007.

Al 1959 risale un suo intenso ritratto di Mario Schifano. L'artista si offre al fotografo con un contegno che difficilmente chi lo ha conosciuto più tardi assocerebbe alla sua persona, meditativo e attento al tempo stesso, la mano poggiata sulla tempia nel gesto di un pensatore, ma lo sguardo fermo, piantato nell'obiettivo. La figura è perfettamente a fuoco, in posizione mediana tra un primo piano e uno sfondo entrambi sfuocati. Già questa immagine, forse con il senno di poi, testimonia la capacità selettiva di Claudio Abate. Non lo interessano in uguale grado l'artista e il suo ambiente, la sua scelta è drastica a favore della persona, la cui magnitudine garantisce anche con l'asservimento di ciò che la circonda, quegli oggetti e quei particolari architettonici vaporizzati dal fuori fuoco, che le creano un'aura intorno.

Nello stesso periodo, all'incirca, di questa foto, Abate, dopo aver sostenuto un corso istituito per avviare i giovani all'emigrazione, si recò in Germania, a Düsseldorf, dove lavorò per qualche mese in una fonderia d'arte, assegnato ai primi interventi di pulitura sui bronzi (il termine lavoro in questo contesto è pertinente). Si diverte un poco quando racconta che in quella stessa fonderia è tornato molti anni dopo, su invito del gallerista Michael Werner, per fotografare le opere di Markus Lupertz, A. R. Penck, Jörg Immendorff o Per Kirkeby.

Prima di partire per la Germania la madre gli aveva anticipato il denaro per comprare una Rolleiflex e rientrato in Italia, riaprì il suo studio di fotografo trasferendolo, dopo qualche tempo, in via del Babuino (al numero civico 99, è stato il suo studio più bello, con la luce diffusa da un fantastico lucernaio).

A questi anni risale la collaborazione con il fotografo viennese Erich Lessing, autore di un impressionante reportage sulla rivolta del 1956 in Ungheria e di un bel libro su Roma pubblicato nel 1968², collaboratore di diverse riviste da "Life Magazine" all'italiana "Epoca".

Claudio Abate non sa rispondere alla domanda perché non sia stato tentato dal fotogiornalismo, dalla pratica del reportage che aveva attraversato come un vento di rivolta l'Italia liberata, facendo tramontare i compassati ritrattisti e sfrontatamente esibendo un rapporto più immediato e nervoso con la realtà. La poetica del neorealismo, ma soprattutto la scuola di Henry Cartier Bresson e dei compagni insieme ai quali nel 1947 il teorico dell'*image à la sauvette* aveva fondato l'agenzia Magnum, di cui Lessing nel 1951 era divenuto membro associato, aveva avuto a Roma un'eco originale nella Fotografi Associati. Una cooperativa, questa, fondata nel 1951 da Caio Mario Garrubba, Plinio De Martiis, Franco Pinna, Pablo Volta, Nicola e Antonio Sansone³, tutti

² Erich Lessing, *Roma*, Herder, Freiburg Im Breisgau - Libreria Roma, Roma 1968, con testo di Norbert von Kaan (Italiano, inglese, tedesco).

³ Fu Plinio De Martiis a indicarmi senza esitazioni nell'agenzia Magnum il modello della romana Fotografi Associati.

politicamente impegnati in un lavoro di reportage per i giornali della sinistra, magistrali testimoni di una emarginazione e di una miseria che seppero spesso elevare ai ranghi di una nuova - antichissima - dignità. Penso, ad esempio, alle immagini di Franco Pinna scattate al seguito di Ernesto De Martino nella Lucania di *Morte e pianto rituale del mondo antico* e di *Sud e magia*.

Abate, non sa dire perché, ma ha sempre preferito l'arte. Una sola volta, sino ad ora, ha dato voce a un problema sociale, è accaduto per l'alluvione di Firenze nel 1966, ma in quella occasione fotografò soltanto opere d'arte, l'ingiuria del fango a loro danno, le operazioni o i tentativi di salvataggio.

Preferisce l'arte e in particolare l'arte in movimento. Oltre gli amici artisti, frequentava le gallerie. Scattava foto per la Medusa di Claudio Bruni Sakraichik, luogo venerabile perché lì esponeva Giorgio de Chirico e per l'Attico di Bruno Sargentini. A La Tartaruga di Plinio De Martiis non portava la macchina fotografica per non invadere il campo del proprietario fotografo. Con la macchina si affacciava di tanto in tanto a La Salita di Gian Tomaso Liverani che contendeva a La Tartaruga il primato dell'avanguardia a Roma. Un'immagine in bianco e nero scattata a La Salita ci restituisce la figura di una giovane e bella donna tra gli oggetti impacchettati di Christo. I contrasti sono netti e le luci equilibrate, nonostante la presenza di una lampada sullo sfondo accesa di fronte all'obiettivo. Abate, e quest'immagine ne è una dimostrazione, preferisce servirsi delle fonti luminose che trova nel luogo dove si reca a fotografare, quelle stesse fonti luminose con le quali le opere sono state realizzate o che si accendono per la loro esposizione. Una consuetudine, lo vedremo, che consoliderà negli anni, un po' per stile di vita (non lo si vede mai andare in giro carico di strumenti professionali), un po', forse, per ardimento, soprattutto, ed è lo stesso Abate a suggerirlo, per il desiderio (lui dice semplicemente "per l'abitudine"⁴) di vedere l'opera dal punto di vista di chi l'ha realizzata senza alterare, quindi, le condizioni che l'autore appronta per la sua visione.

La foto scattata a La Salita durante la mostra di Christo risale all'ottobre del 1963. Il quattro gennaio di quello stesso anno Claudio Abate aveva fotografato per la prima volta Carmelo Bene nel Teatro Laboratorio durante la prima, ed unica, rappresentazione pubblica di *Cristo 63*⁵.

Stando alle immagini conservate nel suo archivio, l'avvio del loro sodalizio, amicizia, frequentazione... nessun termine è adeguato ne' all'uno né all'altro, iniziò quindi con *Cristo 63*, a

⁴ Tutte le citazioni di Claudio Abate riportate nel testo si riferiscono a un colloquio con l'autrice registrato a Roma nello studio del fotografo l'8 agosto 2012.

⁵ Lo spettacolo fu riproposto nella casa romana di una gallerista, cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani Milano 1998, p. 152. In un libro di ricordi di Giuliana Rossi la gallerista è identificata in Carla Panigali (sic). Si tratta di Carla Panicali che nel 1963 dirigeva a Roma la Marlborough Gallery insieme a Bruno Herlitzska, cfr. Giuliana Rossi, *I miei anni con Carmelo Bene*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 59. Ringrazio Francesca Rachele Oppedisano per la segnalazione di questa fonte.

meno che, e non è da escludere, non si trovino in futuro i documenti che oggi si credono persi in un affrettato trasloco e tra questi le foto di precedenti spettacoli, sopperendo così alla distrazione di un autore che non ama celebrare il proprio passato.

Interessarsi al teatro è stata una scelta naturale per chi non andava a letto mai prima delle tre mattino. Questa la laconica (antiretorica) motivazione che Abate assegna al suo *lavorio* sul teatro. In realtà, negli anni sessanta il teatro ha attraversato una stagione esaltante. Oltre a manifestarsi in un pluralismo di discorsi come ha sottolineato Valentina Valentini⁶, quella teatrale divenne la prassi più accreditata per garantire all'espressione estetica la condizione di libertà e al tempo stesso di adesione alla realtà. Nelle arti visive, pertanto, emerse il modo di pensare e di agire del teatro, ma lo scambio fu, in parte, reciproco.

A New York, dopo l'*Action Painting* di Jackson Pollock, alcuni artisti, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Rauschenberg, in parte ripercorrendo i modi delle avanguardie storiche, dal futurismo al dadaismo, scelsero di agire dal vivo come Beuys, con diversa sensibilità, fece in Europa. A partire dalla fine degli anni cinquanta, contemporaneamente, quindi, agli esordi di Carmelo Bene, Jerzy Grotowski in Polonia e negli Stati Uniti il Living Theatre, dal 1964 esule in Europa, espressero ciò che Giuseppe Bartolucci definì il "grado zero" del teatro contemporaneo⁷. Grotowski spogliando la scena a favore di una ritualità ancestrale e rimuovendo i blocchi psichici dell'attore perché facesse *dono totale di sé*⁸. Il Living Theatre abbattendo le distinzioni tra scena e platea, quindi tra arte e vita, e garantendo questa osmosi anche attraverso la prassi della vita comunitaria e della creazione collettiva. Contemporaneamente in Italia, per restare fedeli all'esegesi di Giuseppe Bartolucci, si ponevano le basi di quella che il critico, instancabile testimone e formidabile agente attivo, definì "scrittura scenica"⁹. Carmelo Bene, Leo De Bernardinis, Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Mario Ricci ne furono i protagonisti. Tutti loro, negli anni sessanta, sono di base a Roma. Hanno personalità e talenti dissimili e non sono accomunabili se non in virtù di quel privilegio assoluto assegnato alla scena (intesa come "immagine-azione"¹⁰) posto in evidenza da Bartolucci.

Claudio Abate, fotografo indipendente, vendeva le immagini scattate a teatro a "Sipario", dove a sceglierle era Fabio Mauri, membro della famiglia Bompiani che allora editava la rivista (la sua

⁶ Valentina Valentini, *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Valentina Valentini e Giancarlo Mancini (a cura di), *Giuseppe Bartolucci, Testi critici 1964-1987*, Bulzoni Editore, 2007, p. 19.

⁷ Giuseppe Bartolucci, in Giuseppe Bartolucci e Lorenzo Capellini, *Il segno teatrale. Avanguardie alla Biennale di Venezia 1974/1976*, Electa Editrice, Milano 1978, p. 5.

⁸ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, in idem, *Per un teatro povero*, Bulzoni Editore, Roma 1970. L'articolo che dà il titolo alla raccolta è apparso per la prima volta nel settembre del 1965 nella rivista "Odra" pubblicata a Wroclaw.

⁹ Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

¹⁰ Ivi, p. 8.

fama di uomo generoso trova conferma nelle parole di Abate: *gli unici soldi che ho preso in quegli anni venivano da lui*). Oltre a Carmelo Bene (e oltre a un vasto repertorio di spettacoli più tradizionali), ha fotografato Leo De Bernardinis e Perla Peragallo e Carlo Quartucci. Di quest'ultimo ha fotografato soprattutto le opere nate dalla collaborazione con Jannis Kounellis. Quasi sempre presente agli spettacoli del Beat 72 fondato nel 1964 da Ulisse Benedetti e presto animato da Simone Carella, Abate possiede foto scattate nei molti teatri dell'avanguardia romana ed anche del mitico teatro della compagnia D'Origlia Palmi che tra i tanti incantò lo stesso Carmelo Bene. A Roma nel 1968 ha assistito alla rappresentazione di *Paradise Now* del Living Theatre. Lo spettacolo gli piacque così tanto che dopo aver utilizzato il primo rullino, con il secondo, l'ultimo a sua disposizione, approntò una maniera per ottenere, al momento dello scatto, l'effetto di sovrapposizione. Svitando l'obiettivo della Leica e servendosi di una penna biro, ha tracciato sul rullino il rettangolo della prima inquadratura. Dopo aver consumato l'intera pellicola, l'ha riavvolta usando come registro per la prima inquadratura il segno tracciato con la penna e ha scattato una nuova serie di immagini sovrapponendole alle precedenti. Il risultato sono una ventina di foto che piacquero molto a Julian Beck, nelle quali la dimensione corale del Living Theatre è esaltata attraverso immagini sature di presenze. La stratificazione dei piani suggerisce a chi osserva le foto l'idea di esserne un prolungamento, parte di quell'affollamento di corpi che sembra poter proseguire al di là e al di qua della superficie stampata. Per questa ragione, le fotografie possono essere considerate un'efficace testimonianza della filosofia del Living Theatre esaltata nell'ultima azione di *Paradise Now* con gli attori che si mischiavano agli spettatori invitandoli ad uscire in strada come atto di liberazione dai tabù sociali e dalle costrizioni politiche.

Va sottolineato il fatto che a differenza di altri autori che hanno sperimentato, soprattutto in fase di stampa, la sovrapposizione di immagini, Abate non ripeterà questo esperimento al quale si direbbe sia giunto attraverso una suggestione momentanea, con il desiderio, probabilmente, di aderire alla logica dello spettacolo e non mosso da un'esigenza espressiva o dall'idea di analizzare il linguaggio della fotografia secondo i modi concettuali diffusi in quegli anni. Per Abate fu una soluzione indotta, per contagio, dalla follia del Living.

Intense, ma più compassate, le sue reazioni al cospetto di Carmelo Bene. Abate, preparato a tutto e sempre capace ad accogliere i pensieri dell'altro con la più frequente delle sue espressioni, "è chiaro", trova il teatro di Bene "più classico".

Le nove foto di *Cristo 63* presenti in mostra sono immagini sopravvissute. Abate le ha ricavate da un foglio di provini a contatto scampato al sequestro di negativi e stampe operato dalla

magistratura a seguito delle vicende che portarono alla sospensione dello spettacolo e alla chiusura del Teatro Laboratorio che Carmelo Bene aveva fondato e inaugurato con il suo primo *Pinocchio* nel 1962.

La vicenda è nota e Francesca Rachele Oppedisano la ripercorre nelle pagine di questo catalogo. Alberto Greco, “gran pittore argentino predicatore dell’Arte Vivo”¹¹, nelle vesti dell’apostolo Giovanni “irrorò con scrosci d’urina” l’ambasciatore argentino, la sua consorte e il suo addetto culturale, investendoli anche con “melma vischiosa e impasto” - panna e pasta al sugo - sottratti alla tavola apparecchiata per l’Ultima cena. “Il delirio destruens” venne sottratto alla vista del pubblico dalla decisione di spegnere le luci. “Il Cristo che fui”, leggiamo nella autobiografia di Carmelo Bene, “non poté altro miracolo che ‘togliere la luce’ a quello sciagurato quadro. Inutilmente. Ci fu chi rapinò l’evento saettando tempestivi flash su quel disdoro”. Di seguito leggiamo l’esclamazione che Abate ha scelto di citare nel titolo della mostra: “Benedette foto! Causa della mia assoluzione per non aver commesso il fatto”. Per noi e per quanti amano il teatro di Carmelo Bene, quelle foto sono doppiamente benedette perché rappresentano l’unica testimonianza del *Cristo 63*.

In quella occasione, invece della Leica che generalmente impiegava a teatro, Abate aveva una Rolleiflex. Su questa macchina, la stessa acquistata dalla madre prima del suo soggiorno in Germania, aveva montato un piccolo flash (il Braun Hobby), la cui azione è resa evidente nella stampa dalla mancanza di contrasti e dai toni bruciati dalla scarica di luce.

Si è portati a valutare la fotografia di Claudio Abate in relazione a quanto si conosce dell’opera che ne è il soggetto. Il valore scaturirebbe dalla relazione dialettica tra le due immagini e dall’intensità con la quale l’opera-fotografia interpreta l’opera-scultura o l’opera-installazione o l’opera-scena.

Di *Cristo 63*, oltre alle foto di Claudio Abate e a qualche cronaca convenzionalmente incentrata sullo scandalo, si conoscono i ricordi di Carmelo Bene nei quali lo spettacolo è definito un “happening”, termine che l’autore riferisce alla prassi dell’improvvisazione: “era tutto a soggetto”¹². I suoi ricordi, inoltre, evocano una situazione caotica, flatulenta, rumorosa. Le foto di Claudio Abate, non sappiamo se le più rappresentative, pur testimoniando il caos della scena e l’accumulo di oggetti - la mangiatoia sullo sfondo con le sagome del bue e dell’asinello, di fronte la

¹¹ Questa e le citazioni che seguono relative a *Cristo 63*, dove non altrimenti specificato, sono estratte da Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Longanesi & C., Milano 1983, pp. 38-40.

¹² Carmelo Bene in Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita... cit.*, p. 131. Vale forse la pena sottolineare che con il termine *Happening* l’americano Michael Kirby ha identificato, in un noto saggio del 1965, la prassi che si andava diffondendo tra gli artisti visivi di realizzare opere intese come azioni dissimili dal teatro tradizionale non per la mancanza di trama, ma per la natura della scrittura che in luogo dello svolgimento narrativo, prevede una struttura a compartimenti con azioni talvolta simultanee, cfr. Michael Kirby, *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York 1965, trad. it. *Happenings*, De Donato Editore, Bari 1968.

tavola apparecchiata, paglia dappertutto, a terra cartelli, cartoni, lo spazio angusto, reso più angusto dall'ingombro di una scala - non soffrono dello stesso disordine.

Da quella specie di "infernetto dantesco in sedicesimo"¹³, come lo ha definito Carmelo Bene, Abate stralcia immagini piuttosto nitide, avvalendosi della capacità di concentrare l'attenzione di volta in volta su una determinata azione, su un personaggio o su una serie di personaggi in relazione tra loro. Rendendo, forse, così giustizia all'operato di Carmelo Bene e al suo saper coniugare deriva e lucido disegno. Nelle poche immagini sopravvissute, che, sia detto per inciso, testimoniano la presenza in scena di un numero di interpreti maggiore di quello riportato in cartellone, vediamo un chiaro giustapporsi di figure, quadri di azioni ben disegnate. L'esibizione dell'apostolo Giovanni sottolineata (puntata) dal gesto dell'incappucciato. La torsione di Carmelo Bene nell'atto di auto crocifiggersi cui fa da contrappunto l'indifferenza dello stesso apostolo Giovanni chiuso in un dramma tutto suo. L'articolata piramide disegnata dall'accostamento di quattro interpreti impegnati nella medesima azione ai danni di uno di loro. L'assunzione vorace del cibo affiancata alla copula. Il Cristo a terra (supino), ormai crocifisso, vicino al quale la figura di Giovanni, anch'egli sdraiato (prono), proietta verso un punto di fuga buio e laterale la luminosa diagonale segnata dai bracci della croce.

Abate ci ricorda che a teatro il fotografo deve saper attendere la coincidenza di due situazioni favorevoli (le chiama "possibilità"). "Prima si individua la scena che piace, poi bisogna stare attenti che i personaggi non si muovano più di tanto".

Le sue fotografie sono quasi sempre scattate con gli spettatori in sala. E' una consuetudine dovuta in parte, secondo Abate, al fatto che nei primi spettacoli di Carmelo Bene scene e costumi non erano mai pronti prima del debutto¹⁴, ma va anche posta in relazione con l'attitudine del fotografo a trattare l'opera nel momento e nelle condizioni in cui è resa pubblica, nella fase transitoria di incontro con i suoi destinatari.

Tranne che in rare eccezioni, a teatro Abate ha impiegato la Leica, montandovi diversi tipi di obiettivi che su questa macchina sono facilmente intercambiabili: il grandangolare, il ventuno, il trentacinque e per i primi piani il novanta. Non usava il cavalletto – "non mi piaceva, senza cavalletto si hanno più possibilità di inquadratura e poi nei piccoli teatri se lo usi dai sempre fastidio a qualcuno".

¹³ Carmelo Bene in Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita...* cit., p. 131.

¹⁴ Questo ricordo va bilanciato con le dichiarazioni di Lydia Mancinelli tese a sfatare il mito di un teatro fatto in casa, relative all'accuratezza e all'investimento finanziario riposti nella realizzazione dei costumi almeno a partire da *Pinocchio 1966*, cfr. *Lydia Mancinelli: recitare è il mio premio*, intervista a cura di Milli Martinelli e Fabio Doplicher, "Sipario", n. 331, dicembre 1973, p.39. Ringrazio Francesca Rachele Oppedisano per la segnalazione di questa fonte.

Le luci erano spesso così basse che doveva scattare a un quinto, un ottavo di secondo. Sviluppava la pellicola a mano portandola a tremila ASA, una misura che non esisteva ancora in commercio. Con una dose maggiore di idrochinone nel liquido dello sviluppo, riusciva ad accelerare i tempi dell'operazione, sacrificando i toni, ma potendo così "tirar fuori di più l'immagine".

Tutte le fotografie in bianco e nero esposte nella mostra sono stampe analogiche, come ora, per distinguerle da quelle digitali, si chiamano le stampe ottenute in camera oscura con il sistema tradizionale in grado di garantire profondità all'immagine e intensità ai toni. Ciascuna stampa è stata ritoccata a mano per ovviare ai danni dei negativi derivati, oltre che dalle vicende accorse durante la loro conservazione, anche dallo sviluppo manuale. Uno sviluppo che Abate avrebbe potuto anche ottenere con l'impiego dell'apposito strumento chiamato tank, ma l'operazione sarebbe durata una ventina di minuti, a mano ne bastavano cinque. Abate aveva fretta di vedere i risultati. Stampava le fotografie la sera stessa dello spettacolo, dopo essere stato a cena con la compagnia e con gli amici della compagnia. Trapela dai suoi racconti l'assoluta indifferenza da parte di Carmelo Bene per le foto di scena. Da parte sua si era ritagliato un compito. Stampava le foto durante la prima rappresentazione dello spettacolo per poterle affiggere il giorno seguente a teatro, nella vetrina che pubblicizzava l'evento in programma.

Necessariamente, le immagini di Claudio Abate rispondono al modo in cui Carmelo Bene ha approntato le luci nei diversi spettacoli adottando talvolta scelte estreme che, soprattutto nelle opere meno recenti, la ristrettezza dei mezzi non consentiva di mediare.

In molte immagini la zona buia dilaga, ma questa oscurità tradotta in fotografia diventa qualcosa di altro. Il nero che avvolge le figure e che la stampa analogica restituisce in tutta la sua brillantezza, sembra svolgere la stessa funzione dello sbalzo d'oro o d'argento che nelle icone bizantine isola e magnifica i volti sacri. Il nero isola ed esalta il bel volto di Lydia Mancinelli in alcuni scatti di *Nostra Signora dei Turchi*. In una foto in posa, la stessa Lydia Mancinelli, ieratica, con il volto tagliato da una lamina di luce, si staglia sul nero del fondo, sovrana sui vecchi di *Arden of Feversham*. In un'altra foto del medesimo spettacolo, l'accoppiamento tra la giovane donna dall'incarnato latteo (Lydia Mancinelli) e il vecchio canuto (Franco Gulà), affiora con diamantina incisività dal buio della scena. In una immagine del *Pinocchio*, la luce puntata esclusivamente su Carmelo Bene stacca dal nero la familiare icona del burattino. Anche il bacio tra Faust e Margherita è una apparizione che il nero tutto intorno fa levitare. Un nero che esalta le figure illuminate, ma in parte anche le minaccia: Pinocchio compiangere i suoi piedi bruciati, risucchiati

nella fotografia dal nero che li avvolge, lo stesso nero che si salda all'abito scuro di Margherita cancellandone in parte la sagoma.

Claudio Abate ricorda le scene di Carmelo Bene segnate da "grandi squilibri, da grandi differenze tra il buio e le luci".

Ne "*Il Rosa e il Nero* l'illuminazione non contemplava nessun riflettore in sala", ricorda Carmelo Bene, "la luce filtrava attraverso gli spiragli di due portali (...) ai lati del boccascena (...) come se ogni scena fosse spiata da qualcuno. Lame di luce come sguardi umani"¹⁵. In una nota raccolta nell'*Opera omnia*, l'autore dichiara di non voler spiegare il perché di questa scelta, ma un indizio lo fornisce: "l'essenziale è capire che dei fasci di luce possano discutere, frugar sagome"¹⁶.

Le foto di Claudio Abate *danno immagine* alle annotazioni di Carmelo Bene, mostrando la scena illuminata di lato e la traiettoria della luce, come se questa fosse uno sguardo, limitata all'area di un campo visivo (in una delle foto l'autore sembra *frugare* all'origine di questo sguardo e, come lo abbiamo visto fare altre volte, inquadra con l'obiettivo la fonte luminosa, sfidando il controluce).

Dello stesso spettacolo, considerato dall'autore, il proprio "capolavoro"¹⁷, le foto di Abate evidenziano altri aspetti che dalle note pubblicate in seguito da Carmelo Bene scopriamo essere salienti. I costumi, ad esempio, "disponibili a tutte le svolte pensabili"¹⁸. E nella foto del bacio tra il Monaco Ambrosio (Carmelo Bene) e Antonia (Ornella Ferrari) i protagonisti sono proprio i drappaggi che avvolgono i corpi alla maniera barocca, negano ogni riferimento storico ed esaltano l'immanenza della scena nei termini di una apparizione.

Sono le foto di Abate a svelare, talvolta, altre invenzioni di Carmelo Bene. In una immagine di *Arden of Feversham*, ad esempio, il cono di luce proveniente da uno spiraglio aperto sulla destra del palcoscenico, coglie e rivela l'affinità della scena con quella dipinta da Caravaggio nella *Vocazione di San Matteo*.

Nelle foto di Claudio Abate non si vede quasi mai l'intero palcoscenico. Il fotografo scoraggia ogni ipotesi interpretativa sottolineando il fatto che le scene erano buie, "a che ti serve il totale quando hai tutto buio intorno ai personaggi?". E poi Abate aveva deciso che doveva fare le foto per le vetrine, "sono più interessanti i personaggi che il totale, fanno più effetto, colpisce dove c'è più movimento".

Però, se la scelta delle numerose inquadrature strette su un personaggio o su un gruppo di personaggi - su quanto era illuminato - non può essere del tutto accreditata a Claudio Abate, non

¹⁵ Carmelo Bene in Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita...* cit., p. 167.

¹⁶ Carmelo Bene, *Opera omnia*, Bompiani, Milano 2002, p. 677.

¹⁷ Carmelo Bene in Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita...* cit., p. 166.

¹⁸ Ivi, p. 166 e Carmelo Bene, *Opera...* cit., p. 678.

può non essere messa in relazione con il teatro di Carmelo Bene, con la sua idea, in quegli anni al di là di essere formulata, di *macchina attoriale*, con il suo “individualismo”¹⁹, “il suo assumere su di sé la responsabilità dell’operazione drammaturgica”²⁰, più semplicemente, con il suo eccezionale modo di essere in scena.

Diversa, più corale, è l’atmosfera che si respira nelle immagini scattate sul set di *Salomè*.

Dopo il *Don Chisciotte*, fotografato al Teatro delle Arti nell’autunno del 1968, Claudio Abate e Carmelo Bene si erano persi di vista. Anche il loro nuovo incontro avrà per cornice un locale, uno di quelli aperti fino alle cinque del mattino, *Il dito al naso* in Via del Fiume, sempre dalle parti di Piazza del Popolo. Abate sa che Bene sta per iniziare a girare un film e gli chiede l’esclusiva delle foto di scena. L’incarico gli viene conferito seduta stante.

Le foto di *Salomè* sono tutte diapositive a colori. Nell’archivio di Claudio Abate sono rari i duplicati. Le diapositive duplicate perdono di qualità, pertanto non si usavano. Anche questi circa cinquecento scatti, quindi, sono immagini per lo più superstiti. Alla raccolta manca la maggior parte di quelle vendute ai giornali e furono molte, data anche la presenza nel cast di Veruschka e di Doynale Luna, che allora erano le due modelle più note e pagate al mondo.

Salomè piacque ai pittori, a Giorgio de Chirico e a Giulio Turcato, oltre agli estimatori di sempre, Ennio Flaiano e Alberto Arbasino. Per Carmelo Bene fu “La scommessa del colore. Della luce. *Salomè* non colora più gli oggetti, li illumina”²¹. Il lungometraggio, come è noto, fu girato a Cinecittà (allo studio sette, mentre Fellini al cinque girava *Roma*). Le foto di Claudio Abate restituiscono con generosità il tripudio di piume, di fiori e piante finti, dei vetri colorati e dei metalli di cui son fatti bicchieri, coppe, vasi e vassoi, delle mani ingioiellate, dei capi coperti dai cilindri inghirlandati, dei volti trasfigurati dalle maschere mosaiccate di bigiotteria, tutto espresso con un registro di toni che eccedono per intensità e brillantezza quelli che generalmente percepiamo a occhio nudo. L’alterazione è dovuta, come è noto, all’uso di materiali rifrangenti e Claudio Abate ricorda la necessità di dover fotografare la scena sempre in asse con la fonte luminosa per cogliere a pieno la rifrazione. Anche tra le foto di *Salomè*, molte affollate di corpi e disseminate di oggetti, spiccano quelle in cui l’immagine è immediatamente intelligibile, simile a una superficie bizantina *cloisonné* dai campi di colore larghi, ben delimitati e brillanti, fatti di smalto. Mirrina (Veruschka) che esce dall’acqua al chiaro di luna, il carnefice (XXX) nell’atto di compiere il sacrificio, i giovani guardiani (Roberto Gnozzi e un attore non identificato) mimetizzati

¹⁹ Giuseppe Bartolucci, *Carmelo Bene o della sovversione*, in “La scrittura scenica”, Lerici, Roma 1968, ora in Valentina Valentini e Giancarlo Mancini (a cura di), *Giuseppe Bartolucci...* cit., p. 137.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Carmelo Bene in Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita...* cit., p. 305.

nel muro della cisterna di Jokanaan, brillante e variopinto e nettamente sagomato dal buio che lo circonda.

Nel 1972, l'anno di Salomè, Claudio Abate è già da tempo acclamato fotografo dell'arte d'avanguardia. Nello stesso 1972 presentò per la prima volta al pubblico un gruppo di opere che, pur essendo del tutto autonome dall'esigenza di documentare il lavoro di altri autori, si avvalgono della presenza e delle azioni di quegli stessi artisti per i quali il fotografo frequentemente operava. Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Vettor Pisani, Vito Acconci, Michelangelo Pistoletto, Eliseo Mattiacci, Mimmo Germanà posarono nello studio di Abate dove questi aveva dilatato alle proporzioni di un ambiente un dispositivo fotografico che gli permise di fissare, direttamente sulla carta e in scala uno a uno, le silhouette, al negativo, dei modelli. Ciascuno dei quali scelse posa ed eventuali oggetti di corredo. Al novero di autori citati va aggiunto Giorgio de Chirico, che Claudio Abate, un paio di giorni prima della mostra, invitò a posare adattando a camera oscura una piccola stanza della galleria La Medusa. Questo ciclo di opere, che sono da mettere in relazione con le *Rayografie* di Man Ray e le *Blueprint* di Robert Rauschenberg e Susan Weil, sono state esposte nella sede degli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna su invito di Achille Bonito Oliva nell'ambito di una serie di iniziative destinate ad avere la durata di un giorno. In quella occasione, ciascuna immagine era accompagnata dalla data e dall'ora in cui era stata realizzata. A Palazzo Taverna, inoltre, lo stesso dispositivo fotografico venne riallestito a disposizione dei visitatori che erano invitati a prendere contatto con la superficie sensibile²².

Il profilo di Claudio Abate, come quello di molti fotografi, si articola in una serie di attività diverse che credo sia necessario imparare a considerare e a nominare nei termini di un corpus unico rinunciando a distinguere tra lavori su commissione e ricerca personale.

Fotografo di scena, fotografo degli artisti, fotografo per le riviste, ritrattista. In ciascuna di queste attività va rintracciato l'essere autore di Claudio Abate. Si deve riconoscere, un esempio tra i tanti, lo statuto di foto d'autore alle sue immagini con particolari del corpo femminile accesi da una segreta ma incisiva piccola fonte luminosa, scattate per illustrare il *punto G* su commissione de L'Espresso. Soprattutto, si deve considerare che le immagini più note di Claudio Abate sono le fotografie dedicate alle opere d'arte degli artisti suoi contemporanei. E che sono state scelte queste per celebrare la sua opera nelle recenti mostre monografiche all'Accademia di Francia a

²² *Un fotografo: Claudio Abate*, Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Roma 22 dicembre 1972, a cura di Achille Bonito Oliva. Nell'invito è scritto "Venerdì 22 dicembre 1972. C. A. vi aspetta alle ore 20 per prendere contatto con la superficie sensibile", segue l'elenco delle opere identificate con il nome dell'artista ritratto ciascuna accompagnata dalla data e dall'ora dell'esecuzione. La mostra è documentata in Bruno Corà (a cura di), *Incontri 1972*, Quaderni del Centro di Informazione Alternativa, Quaderno n. 3, edizione Incontri Internazionali d'Arte, Roma - Arnoldo Mondadori, Milano, 1979.

Roma²³, al MACRO di Roma²⁴, al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto²⁵ o alla Base sous-marine di Bordeaux²⁶.

Sempre da Notegen e dalle parti di Via Margutta, nei primi anni sessanta Abate aveva conosciuto una nuova generazione di artisti. Era diventato amico di Pino Pascali e ne aveva fotografato le pose malinconiche e le briose azioni con le quali l'artista ha dialogato con le proprie opere. Aveva avviato il lungo sodalizio con Jannis Kounellis in accordo con il quale fissò per sempre la memoria di opere concepite fugaci. La più celebre sono i dodici cavalli vivi che il giovane Fabio Sargentini ospitò nella nuova sede de L'Attico coraggiosamente alloggiata in un ex garage²⁷. Claudio Abate nel corso degli anni sessanta e settanta ha fotografato, tra le altre, le opere di Gino De Dominicis, Fabio Mauri, Eliseo Mattiacci, Sergio Lombardo, Vettor Pisani, Maurizio Mochetti, Mario e Marisa Merz. Spesso si trattò di azioni o di performance ed è accaduto spesse volte che gli artisti sceglieressero una sua fotografia come unica e accreditata immagine di opere altrimenti destinate ad avere una vita breve trascorsa nell'arco di un tempo esclusivamente declinato al presente.

A molte delle opere di questi e di altri autori, Abate donò la propria invenzione, trovando il modo adatto, affatto scontato, per fotografarle. Il modo, ad esempio, di sintetizzare in una unica visione un'opera disseminata in una vasta porzione di spazio, come è accaduto per *Lo Zodiaco* di Gino De Dominicis²⁸, oppure di cogliere la traiettoria di un punto che in una delle grandi pareti de L'Attico viaggiava alla velocità di centottanta chilometri all'ora. Per documentare quest'opera di Maurizio Mochetti, Abate, nell'ambiente in penombra, scelse un tempo di esposizione lungo (il cosiddetto *tempo b* con scatto flessibile). Prima impresse la pellicola con le figure dell'artista e della sua compagna di allora, poi fece proiettare, fisso, il punto sulla parete e impose un rapido movimento ("schiaffeggiandola") alla macchina fotografica (poggiata, ma non fissata sul cavalletto).²⁹

Forte, forse, della sua formazione nel teatro e sicuro dei modi affatto scontati che in quella esperienza aveva messo a punto, Claudio Abate - e qui scrivo in veste di testimone - non scatta mai all'impazzata (il contrario, per intendere, del Thomas di *Blow-up*). Osserva molto e lo scatto giusto emerge, selezionato, tra pochi altri simili. Sa aspettare (consuetudine secondo lui acquisita quando i rullini a disposizione erano inferiori allo stretto necessario) e la sua fase di osservazione

²³ Claudio Abate "20 anni in atelier", Ateliers del Muro Torto, Villa Medici, Roma 6 dicembre 2001 – 11 gennaio 2011.

²⁴ Claudio Abate. *Protagonisti*, MACRO, Museo d'Arte Contemporanea, Roma 12 ottobre 2002 – 12 gennaio 2003, a cura di Danilo Eccher.

²⁵ Claudio Abate, *fotografo*, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto 23 giugno – 7 ottobre 2007, a cura di Achille Bonito Oliva, la mostra è stata in seguito presentata all'Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, Roma 26 ottobre – 2 dicembre 2007.

²⁶ Claudio Abate *photograph. Installation & performance art*, Base sous-marine, Bordeaux 27 ottobre 2009 – 13 dicembre 2009.

²⁷ Jannis Kounellis, L'Attico, Roma 14 gennaio 1969.

²⁸ Gino De Dominicis. *Lo Zodiaco*, L'Attico, Roma 4 – 7 aprile 1970.

²⁹ Maurizio Mochetti, L'Attico, Roma dal 18 gennaio 1971.

ha una lunga gestazione che a volte comprende anche il tempo trascorso con gli artisti o le partite a scopone scientifico con Carmelo Bene (che Abate ricorda imbattibile).

Di nuova generazione in nuova generazione, Claudio Abate continua ad essere il fotografo dell'arte. Selettivo più di quanto la sua fama di uomo generoso e disponibile non faccia credere. Nel 1989 abbandonò Piazza del Popolo e vie adiacenti dalle quali erano quasi del tutto spariti pittori, scultori, performer, fotografi, botteghe e relativo stile di vita e trasferì casa e studio in via dei Sabelli nel quartiere romano di San Lorenzo dove alcuni artisti per primi erano giunti, a partire dalla fine degli anni settanta, concentrando i propri studi nell'ex pastificio Cerere. Con Nunzio, Pizzi Cannella, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo e Marco Tirelli prese a condividere le giornate (con alcuni anche le nottate), oltre ai pranzi e alle cene da Pommodoro. Sodalizio esteso in seguito ad altri più giovani artisti. Una militanza sul territorio - la città di Roma - che ha visto Abate presenziare ad alcuni significativi accadimenti (*No Stop Teatro* alla Libreria Feltrinelli di Roma nel 1968) o rimanere per lungo tempo a fianco di alcune istituzioni, dall'Attico di cui abbiamo scritto, al British Council, all'Accademia di Francia a Villa Medici o allo Spazio per l'Arte Tor Bella Monaca, periferica ibridazione, quest'ultima, tra il Beat 72 e il Comune di Roma, dove la presenza del fotografo permette di verificarne, ancora una volta, la predisposizione all'incerto e la capacità di accordare attenzione al nuovo. A questo lavoro Abate ha sommato negli anni numerose significative escursioni all'estero, come quelle frequenti in Germania, dove a partire dagli anni ottanta si è recato più volte per fotografare i pittori della *Neuen Wilden* e nel 1986 ha realizzato l'impegnativa documentazione delle opere di Joseph Beuys nel Landesmuseum di Darmstadt là dove l'artista, appena scomparso, le aveva collocate.

La natura del medium fotografico permette di operare una distinzione tra copywriter e detentore/detentrica del diritto di immagine, tra autore della fotografia, quindi, e autore dell'opera fotografata (ma anche tra questi e i proprietari dello spazio espositivo, gli eventuali curatori della mostra o i responsabili del progetto di allestimento). Questione affascinante, talvolta foriera di conflitti che potrebbe essere considerata espressione del potere magico della fotografia intesa come il territorio di una possibile, seppure parziale, condivisione. Autore della foto è il fotografo, ma anche l'autore dell'opera fotografata è chiamato in causa, sebbene nella forma riflessa della testimonianza.

"Nel tempo", sono le parole di Claudio Abate, "ho capito che mi è venuta questa capacità di testimonianza, mi è venuta spontanea, mi sento un po' come un testimone di un determinato momento, vorrei rimanere quello..." . Con questa affermazione, Abate sottolinea la relazione che

lega il suo lavoro a quello di altri autori e dimostra di accettare il fatto che la sua opera possa essere anche utilizzata come fonte per la conoscenza di altre opere d'arte. Questo, ad esempio, è quanto si verifica con il corpus delle foto dedicate a Carmelo Bene, che costituiscono, con la sola eccezione del lungometraggio *Salomè*, l'unica testimonianza visiva di spettacoli non altrimenti documentati.

Ma il *fil rouge* (lo stile) che unisce le fotografie sino ad ora scattate da Claudio Abate alle opere di altri autori e queste al resto della sua produzione, è sostanziato da altro.

Dalla spiccata percezione dello spazio (non l'habitat antropologico, ma lo spazio fisico, il dato semplice e incontrovertibile che permette alle cose e alle figure di distinguersi e al tempo stesso di relazionarsi). Dall'intendere l'immagine come unica (sebbene abbia talvolta adottato l'idea di sequenza, ogni foto di Abate è il felice tentativo di condensare in uno scatto la complessa articolazione di un comportamento, di un'opera, di un ambiente). Da un leggero senso dell'ironia. Dall'evidente empatia con il soggetto. Dalla scelta ricorrente del punto di vista frontale.

Per quest'ultima, peculiare, costanza delle sue inquadrature, infine, il lavoro di Claudio Abate, nell'ambito di una originale declinazione italiana del linguaggio contemporaneo, può essere considerato un esemplare anello di congiunzione tra teatro e arti visive. Quasi un suggello di quella *liaison* che ha visto queste due forme di espressione estetica accostarsi e a tratti fondersi.

Le immagini frontali ed essenziali di Abate sono in sintonia con il teatro di Bene che ha destituito la scena potenziandola e mai sottraendola al rapporto univoco e frontale con lo spettatore. Con uguale precisione interpretano l'attitudine di Kounellis a trasformare materiali, oggetti ed esseri viventi nella visione incontrovertibile di un quadro.

Alle prese con il teatro e le arti visive, nel contesto di personaggi ed elementi in mutazione e transizione (l'arte in movimento che l'autore dice di prediligere), Claudio Abate ha saputo dare una nuova espressione alla capacità di fermare il tempo, scegliere una posizione, tracciare i confini di una scena o di un quadro, in altre parole alla capacità di fare immagine.