

di-emilio

## DISSOLVENZE

*L'arte fotografica di  
Fausto Guastaroba*



I&g



**In copertina immagini da**  
***Il bosco incantato e Il tramonto di Vulcano***  
**di F. Guastaroba**

**L&G©2002-2010**  
**Tutti i diritti riservati**

# **DISSOLVENZE**

L'arte fotografica di Fausto Guastaroba

La mia ignoranza della tecnica e del linguaggio fotografici è talmente grande, e perfino quasi totale, da precludere, in teoria, la possibilità di parlare dei lavori di Fausto Guastaroba, mentre la sua sapienza fotografica implicherebbe almeno la padronanza minima dello strumento, così come la capacità di leggere le partiture segna una differenza di qualità nell'ascoltare la musica. *In teoria*: perché c'è un secondo grado di

distinzione da compiere oltre a quello che separa il competente dall'incompetente, l'esperto dal profano, ed è livello, secondo me, non meno importante.

Infatti che cosa rende tale un'opera d'arte? Cosa la fa differente dal lavoro abboracciato, dilettantesco e magari pretenzioso? È certamente la capacità – che è propria solo dell'arte – di farsi intendere anche da chi non sa di arte. Per quanto la comprensione dell'ignorante sia di livello rudimentale, l'opera d'arte sa trasmettere emozioni e, assieme a quelle, cognizioni, idee, insomma arricchimento di esperienza o, se si preferisce: trasmette cultura.

È chiaro che l'esperto padroneggia molti più dati di chi esperto non sia. Davanti all'opera sa ponderare il processo e la tecnica in virtù della quale

l'artista ha «creato» e, di conseguenza, è in condizione di pesare il risultato anche in relazione alla raffinatezza o meno dei mezzi utilizzati. L'incolto, viceversa, è costretto nel circolo del risultato finale. In questo senso però gode anche di un privilegio rispetto al competente: può gustare senza condizioni la purezza degli effetti; non è appesantito dalle cognizioni, diciamo, «meccaniche», le quali riescono talvolta a sviare l'attenzione dal risultato complessivo; vale a dire che il profano può anche scambiare per arte qualcosa che non lo è, ma certamente *sente* nel profondo tutta la bellezza dell'arte quando è presente e la percepisce in maniera più immediata e perfino emozionalmente più intensa. Ed è in quanto *incompetente* di questa specie che spenderò qualche riga sui lavori del mio amico Fausto.

Il riferimento ai «lavori», qui, non è tanto mirato alle sue bellissime immagini fotografiche, quanto alle composizioni che da quelle vengono elaborate nelle *dissolvenze*, come vengono chiamate in termine tecnico: ovvero nel raggruppamento tematico che le trasforma in racconto facendole succedere in sequenza; non già la successione delle diapositive di famiglia davanti alle quali si appisolano i familiari compiacenti; bensì l'incunearsi di un'immagine dentro l'altra, quasi lo scaturire dalla dissolvenza della precedente, il fuoco della successiva. E sotto questo aspetto il supporto tecnico, così come la scelta del commento sonoro, non sono di secondaria importanza.

Ci sono maestri della fotografia che

Fausto – con modestia connaturata e perfino umiltà – tiene sugli altari della sua ammirazione; «fotografi», come mi ha raccontato, che vivono settimane nella capanna di un contadino o di un pescatore prima di ritrarre, con un unico *clic*, prima di quel solo «scatto» che sa contenere tutta un'esistenza.

Decisamente lo spirito penetrante ma inquieto di Fausto non riesco a vederlo serrato, non due o tre settimane, ma anche un quarto di giornata, nella stessa stanza. Fausto è vagabondo, esplorativo, tormentato dalla staticità e appagato (forse) dal movimento, il quale appaga riproducendosi, e negando quindi la quiete.

Per certi versi sembrerebbe appartenere a quella categoria del turista e del viaggiatore che l'ultimo grande romanziere di statura europea, Guido

Morselli, condanna senza pietà quando scrive nel diario (13 dicembre 1962): «*Il turismo, fenomeno femminile: evasione ma soprattutto divagazione e dispersione, il diffondere i propri interessi (anziché concentrarli) e quindi ridursi a non averne di effettivi*»; e (4 luglio 1971): «*Il turismo è ovviamente una forma di vagabondaggio, senza scopo [mosso da:] la vanità, irrequietudine motoria, superficialità, caratteristico della donna – e dell'uomo di scarsa virilità intellettuale; la donna, un problema di cui un viaggetto è la soluzione*».

Non me ne voglia Fausto per la citazione: perché il suo vagabondare non rientra affatto nell'ostracismo che tanto bene si attaglia alla mentalità dei gaudenti e fatui trasvolatori del nostro tempo. Basta aver veduto uno dei suoi

*video* per capire che egli appartiene a tutt'altra specie di nomade, non già di turista, ma di curioso esploratore di costumi e usanze e sempre osservatore dai ferrei criteri morali, dal giudizio solido, entro i quali e dai quali la *sua* fotografia prende significato: l'umanità e conseguentemente la solidarietà – con termine evangelico: «la misericordia» – per i fratelli umani; la passione per la natura e l'ambiente selvaggio, selvatico o inselvaticchito; il distacco ironico dal modello produttivo occidentale, dall'industrialismo con annessi e connessi e, di conseguenza, l'amore per il passato, la memoria degli oggetti, delle tradizioni, l'affetto senza feticismo per le proprie radici contadine che è ancora affetto per la Terra, anche nei rituali più quotidiani del cibo.

Insomma, la fotografia di Fausto

Guastaroba non è foto di piacere, o supporto di ricordi «per quando si sarà vecchi», ma è occhio critico sul mondo e, ovviamente, lo può essere esclusivamente grazie al possesso e alla maturazione di un grande mestiere (se pur non grande – a detta sua – come quello dei maestri più grandi).

Le prime dissolvenze che ho avuto la fortuna di vedere proiettate, una decina d'anni fa, recavano un titolo da antica sapienza greca: *Terra, aria, fuoco*, gli elementi primordiali della riflessione dei filosofi presocratici; Fausto era insoddisfatto delle citazioni di commento e gli procurai i testi (Talete, Eraclito... ) ma sono sicuro che li ha messi da parte con il proposito di leggerli e non li ha letti perché la sua capacità di misurare la forma e

l'equilibrio estetico dei propri lavori è almeno grande quanto la sua indole di irrequieto che gli impedisce di sostare e ritornare, di rifinire: il che – a volte – lascia come un «deposito» che si vorrebbe vedere filtrato dalle sue dissolvenze e che, nel contempo, è la prova della genuinità del suo «vino».

*Terra, aria, fuoco*, come l'ultima proiezione, *Il bosco incantato*, sono dissolvenze tematiche che assemblano diapositive scattate in ambienti, circostanze e regioni e climi disparati: ma vi si intesse una narrazione che mira a rappresentare la natura nelle forme originali: sono fenomeni geologici sui quali incombe l'elemento della meteora, concrezioni, pietre, morfologie. Sono raffigurazioni che la stravinskiana *Sagra della primavera* accompagna in sottofondo con opportuno e inquietante

commento.

Pacato e solare è però *Il bosco incantato*, sequenza di pura luminosità in cui si traduce anche l'ombra delle abetaie. Qui Fausto si è sbizzarrito negli effetti prodotti dai movimenti della macchina, in striature di luce e contrasti di ombre che riescono a trasmettere allo spettatore l'emozione dell'incantesimo boschivo, ma anche il sentimento stesso che l'artista provava al momento di ritrarre. Ciò che colpisce è la genialità dell'occhio che coglie i particolari e che ha «scattato» attratto dall'effetto di luce istantaneo, quello stesso davanti al quale probabilmente siamo transitati senza vedere. Sono le cortecce riprodotte in «macro», i licheni, i tronchi spezzati o scavati, gli insetti e le loro colonie, sono poi le nebbie e la luce ancora che gioca – letteralmente – tra le fronde di paesaggi

fatati; perché *Il bosco incantato* è poesia pura, ed è la fiaba ascoltata da bambini e rinarrata per incantarci una volta di più.

Del resto l'evento naturale, l'epifania ciclica delle stagioni, persino i fenomeni più comuni divengono materia di riscoperta, con un procedimento di straniamento che l'occhio fotografico di Fausto svela e racconta, rinnovati, allo spettatore, a sua volta *incantato*. È il caso di un lavoro cronologicamente assemblato tra i primi, *Tra cielo e terra*, sul filo narrativo del «ciclo dell'acqua», nuvole e controluce in apertura e chiusura, e la fantasmagoria della pioggia, la fascinazione dei corsi d'acqua, fiumi e cascate, ruscelli nei brugeliani grigi inverNALI; perfino le pozzaNGhere dopo l'acquata recitano la loro misterica poesia: l'elemento acquatico che attrae l'umano è ritratto

nell'artistico artificio chioggiano e nei giochi della risacca sulle sabbie, con una discrezione e un'eleganza dall'intesa commozione in chi guarda. Perché le *dissolvenze* di Fausto sono, ogni volta, il dischiudersi di un mondo nel quale tutto ciò che è noto e che vediamo quotidianamente *senza* vederlo, si riassesta nello spettacolo amoroso che proiettano. E, insieme, sono la manifestazione della sensibilità profonda, istintuale, e tanto più autentica, misura d'arte dell'autore.

Lo splendore immaginifico del *Bosco incantato* fu preceduto dalle ombre corrusche del *Tramonto di Vulcano*, repertorio che raccoglie la documentazione dello smantellamento delle officine bresciane, e bisognerà annotare a margine che solo chi conosca la multiforme manualità di Fausto e il

suo passato, la sua professione e il suo lavoro a contatto delle «macchine» è davvero in grado di apprezzare fino in fondo la dolorosa intelligenza di questa sequenza-video. Non azzardo troppo dicendo che *Il tramonto di Vulcano* è probabilmente la dissolvenza più pensata, vale a dire la più progettata nel momento della fotografia. Il metodo di Fausto Guastaroba, infatti, mi sembra si svolga normalmente in due tempi ben distanziati, dove il primo partecipa di quella nomade e quasi frenetica animosità fotografica che scatta e accumula a prescindere dall'argomento: tutto ciò che è luce e ombra, effetto luminoso, forma, soggetto umano e fenomeno, niente di lezioso né gratuito né, tanto meno frivolo o auto-compiaciuto, finisce negli «archivi» di casa. Poi, a un certo punto, nasce l'idea,

il tema che dà significato altro o che completa, che articola le singole immagini e Fausto pesca e assomma e scarta fino a dare un senso alla sua storia.

*Il tramonto di Vulcano* al contrario deve essere scaturito, almeno nelle linee portanti, come racconto pensato *prima* della fotografia e, certo, anche, arricchito e «rimpolpato» dai giacimenti inesauribili – credo – delle sue miniere di immagini. Qui è dato di vedere la notevole arte di Fausto, il gusto per l'equilibrio formale unito alla profondità dell'idea. Non vi sono toni polemici o «accuse», è la constatazione sofferta del mutare del tempo, delle umane esperienze consumate e anche degli ideali che sono andati assieme al tramonto del grande fabbro; non senza una vena di umore avverso l'illusione di

potenza fabbricatrice e produttiva dell'industrialismo, di cui restano le vetrate sbrecciate e capannoni quasi minacciosi nel proprio silenzio, nell'abbandono dalla presenza umana.

Alla felicissima fase del *Tramonto* si devono pure le commoventi dissolvenze di *Casta diva*, esplorazione del femminino, il cui titolo belliniano è degnamente accompagnato dalla voce di Maria Callas che guida l'avventurosa investigazione della donna: dalla «divinità» del femminino all'erotismo, dalla lievità e dolcezza agli aspetti di «cattura» e uso di mercato, senza tralasciare le età. È un viaggio che rivela la sensibilità assai profonda di questo artista del tutto alieno da discorsi parlati e dall'occhio mai placato.

*Il pianeta della croce del sud* probabilmente è stato il lavoro più

impegnativo, anche dal punto di vista tecnico, perché Fausto ha ri-fotografato e trasformato in diapositiva una parte consistente del proprio repertorio – in bianco e nero – di viaggi nel sud del pianeta. È una documentazione di intensità non comune, dove l'elemento immediatamente «curioso» del costume si stempera in quello del lavoro sicché il dato umano, nella sua ricchezza e varietà si staglia puro. Fausto supera alla grande il rischio di incorrere nel «documentario» perché lo soccorre la capacità e, diremmo senza retorica, l'amore per l'umano nelle sue manifestazioni anche di povertà, sicché l'indigenza (nell'umanità del ritratto) non è miseria. Sono immagini di tutti i continenti (esclusa per il momento, mi pare, l'Australia) che scorrono su figure e folle, mercati e opere, bambini e adulti

e i vecchi non senza, qua e là, un rilievo al trionfo autoritarismo o al militarismo che fa da debito contrasto all'umanità degli umili e che Fausto intromette a monito, sommesso come sempre, per lo spettatore in modo che non si abbandoni troppo al piacere del dettaglio esotico.

La mia conoscenza dell'arte di Fausto Guastaroba si ferma a questo punto. L'ultima rappresentazione è stata un'Islanda insolita, desolata e appassionante, visitata in due tappe a distanza di un decennio circa dove l'elemento turistico vi è ridotto ai minimi termini ed è ritratta la natura, il volo, animali e solitudine. In questa dissolvenza che non è ancora *storia* nel senso in cui Fausto racconta solitamente le *sue* storie c'è già tutto il fascino di un linguaggio che si colloca a metà strada

tra il movimento del film e la fissità della foto-diapositiva: è come un movimento pensoso, riflessivo che, rispetto al cinema, può permettersi di pesare ogni singola inquadratura perché la narrazione è prodotta, non già dall'intreccio, ma dall'emozione che gli effetti di luce riescono a trasmettere a chi guarda; in altri termini, mentre il film è il risultato dell'abilità di scrittura e ripresa e recitazione di un complesso di concertazioni, le dissolvenze nascono dall'*intenzione* comunicativa dell'artista, e il fatto che questa intenzionalità scaturisca da una raccolta originalmente magari caotica e non finalizzata è ancor più il segno inequivocabile della genialità artistica che la sottende.

[... continua (2003)]

L'anno successivo alla stesura di queste note è iniziato con il regalo di due nuovi (e ultimi) lavori di Fausto: *Viaggio nella memoria* e *L'isola che non c'è*. Alla presentazione, nella cerchia usuale degli amici, l'autore si dichiarava «abbastanza soddisfatto» del primo; moderatamente «insoddisfatto» del secondo». Il *Viaggio nella memoria* – occasionale opera su commissione – prende spunto da una «visita di istruzione» di scolari di scuola media al campo d'internamento di Fossoli, al museo dei deportati di Carpi e alla casa della famiglia Cervi: i luoghi, appunto, della «Memoria», come si dice «per non dimenticare».

Tema difficile per la sua urgenza documentaria, per l'emozione

coinvolgente, per la debolezza insita (e dunque il rischio) che l'emotività comporta di cadute dell'opera nel celebrativo o nel patetico. È qui però che Fausto si è rivelato artista di polso, e artista dall'istinto non fallibile. Come rappresentare una volta ancora *quella* tragedia senza confronti? E in che modo estrarre una parola nuova da discorsi ormai pietrificati? La soluzione adottata è apparentemente semplice, non fosse che la semplicità è sempre lo stadio maturo di una carriera artistica: poiché è l'esperienza esistenziale (assieme alla sapienza tecnica) a suggerire la via di ciò che *deve* sembrare immediato e che è, al contrario, il risultato di selezioni e filtri e continue elisioni. Il *Viaggio* allora accompagna questi ragazzini variopinti di abiti già autunnali nella loro esperienza; ma ciò che il «video»

inscena non sono (tanto) i reperti e gli ambienti, bensì i frammenti della memoria: sono particolari dei graffiti e affreschi di Guttuso ovvero la memoria del male riflessa da un'altra memoria; sono le riproduzioni murarie di lettere e scritte di internati e condannati che Fausto scatta in sequenze di particolari: non l'effetto empatico della «frase» compiuta, bensì il frammento che si fa testimonianza del dolore: non importa di chi, né attraverso quale umana identificazione. Proprio la smaterializzazione della sofferenza, il renderla ancora più anonima, perfino mutilata, restituisce attraverso la sua immagine fotografica l'intensità umana del patire individuale, di un soffrire che viene dunque mirato sullo spettatore, mentre la riproduzione documentaristica rimarrebbe centrata sul reperto, e in

qualche modo più astratta nella sua obiettività.

Questa tecnica assai raffinata di «straniamento», per usare le parole di B. Brecht, possiede la virtù di ridare alla realtà nota un aspetto nuovo e mette lo spettatore nella condizione di non assumerla per scontata, ma di distanziarsene e quindi di riflettervi. Allora ecco comparire i dettagli ma non l'insieme di una esposizione, tutto sommato, povera di elementi benché carica di intenzione. L'abilità dell'autore è consistita nell'indirizzare l'attenzione sui dettagli: il particolare di una bachecca, di un plastico, di una riproduzione fotografica del lager originale, un drappo dove balena la svastica. È ancora la memoria riflessa che si affaccia dai dorsi degli scolari curvi a ispezionare i documenti: perché la memoria è

memoria di *qualcuno* che ricorda o, come in questo caso, di chi apprende e *forse* ricorderà.

Lo stile del lavoro è inconfondibilmente «faustiano». C'è il pudore, anzitutto, il riserbo che è proprio di questa mente che non aggredisce le cose, non ama imporsi né prevalere. È così permeata e convinta del rispetto da essere perfino timorosa d'indiscrezione nell'osservare; l'azione dell'occhio fotografico risulta dunque un penetrare remissivo, soprattutto nel contesto di questa documentazione storica. E poi vi è la genialità di filtrare la testimonianza attraverso le quasi impercettibili reazioni, i comportamenti appena intravisti dei testimoni. Perciò il lavoro fotografico si pone come esito di una catena di piani il cui primo posto non è nemmeno il museo del deportato, ma la

conoscenza della strage immane, l'ombra del raccapriccio che ne sostiene il ricordo e che è comunque presente nella coscienza dello spettatore della «dissolvenza»; mentre si frappone tra questa (e per opera di questa medesima «dissolvenza») e la base di partenza la visione di *quella* realtà quale è percepita e riflessa dal museo stesso. Il penultimo *strato*, come si è detto, è l'atteggiamento del visitatore: è la sua postura, la sua presenza, a determinare il passaggio dalla memoria obiettiva del documento – dalla sua coniugazione con tutto ciò che *già si sa* dell'Olocausto – alla memoria attuale e quindi individuale. È precisamente sotto questo aspetto che l'operazione dell'autore assume un profilo etico di levatura alta.

Introducendo *L'isola che non c'è*

Fausto ha cercato di offrire le coordinate di un lavoro fotografico di archiviazione che supera il decennio. Si tratta di un progetto, di un disegno che – dice – sarebbe dovuto essere del tutto diverso: la campagna e la civiltà contadina ripresa nella sua evoluzione, tra i ricordi dell’infanzia di una sessantina d’anni fa e la visitazione dei luoghi nell’epoca post-industriale, con tutto ciò che di mutato, perduto e devastato la cosa comprende. Mancano, a suo avviso, le immagini degli insediamenti e del bracciantato pakistano ed extracomunitario; le tracce dell’abbandono dei cascinali, «le impronte sulle pareti dove una volta stava appeso un quadro». Eppure, per quanto possa essere degno di attenzione il rammarico dell’autore che, a tutti i costi, ha voluto «chiudere» questo

lavoro, l'ha voluto compiere, e quantunque meriti considerazione la lagnanza per le lacune (e desti curiosità su come sarebbe potuta essere la dissolvenza da lui pensata), per la datazione di immagini che si sono accumulate in un arco temporale troppo dilatato causando l'accostamento di figure e costumi tra loro «dissonanti», sentiamo che *L'isola che non c'è* fa parte a pieno diritto della fase poetica più intensa dell'opera di Fausto Guastaroba.

Fin dai primi quadri di una campagna invernale, innevata e imbrumata si è colpiti dal lirismo (appena stemperato e inasprito dalla voce della colonna sonora di E. Bennato) nel quale la nebbia e le tonalità di un colorismo che tende a tavolozze di grigio, sfumano nella dissolvenza della macchina, s'ingolfano l'una nell'altra. A questo inizio

sommesso e tacito fa da controcanto la sequenza conclusiva elaborata in un rigoglio di tinte calde, campi di grano in maturazione, girasole d'impeto vangoghiano ed è come se l'autore chiamasse in causa un riscatto oppure mettesse in atto un pentimento per le sensazioni malinconiche instillate al principio allo spettatore.

Tra i due poli corre la rappresentazione di cascinali, solitarie creature di una cultura da sempre solinga nella quale il momento comunitario è quello del ritrovo serale, dell'adunanza religiosa: di quest'ultima rimangono le tracce folcloristiche di cui Fausto sottolinea la simpatia, ma anche la ritualità abbastanza vuota: una sorta di recita spettacolare che è piacevole e forse divertente mettere in scena. I giovani «attori» quasi non ne

comprendono il senso remoto e al loro divertimento rispondono le navate semi-deserte delle chiesuole barocche, o settecentesche, magari restaurate. È la comunità residua di famiglie con il solo patriarca e senza le proli promesse ad Abramo, numerose come il firmamento.

*L'isola che non c'è* passa con usuale riservatezza faustiana attraverso le corti dove gli arnesi di una volta stanno in evidente abbandono, ma anche trionfano i macchinari della modernità, dove i vecchi si mettono in posa in sorridente partecipazione e i bambini giocano come una volta. Ora gli stivali da fatica sono lasciati nell'atrio per non dare fango ai pavimenti di ceramica, le strade si allungano perse nelle campagne, o tagliano le case, vie senza abitanti, suggestive per la vita che ricordano, se non per quella che non hanno oggi.

*L'isola che non c'è* pertanto è tutt'altro che un'opera mancata o non completa. Chi ama la campagna o chi vi è nato la riconosce senza esitazione, la sente rigermogliare nella memoria, ne percepisce le sensazioni, gli odori e i suoni quasi le immagini si facessero materia. E non c'è rimpianto accorato del tempo andato, non c'è stupore né condanna del presente, o catastrofismo avvenire. Ancora una volta l'autore si mette di lato e osserva, raccoglie impressioni e, legandole a catena, restituisce una visione profonda della vita, complessa e ricca: passione esistenziale senza fronzoli e senza nascondere mai ciò che è negatività, e pure è vita.

Dopo tutto, anche se è vero che non c'è legge che dia per forza un

capolavoro in ogni «lavoro», non ci sembra fortuito che il lungo processo di decantazione del tema tanto caro all'autore, sia approdato a *questi* risultati e non ad altri. Perché la sensibilità artistica è certo la forza che domina e che spinge, anche quando opera cesure di rilievo tematico (com'è nel caso, ad esempio, della non inclusione nell'*Isola* di alcune palpabili trasformazioni produttive). Perciò andrà pesata non l'esaustività documentaria della dissolvenza in questione, ma la sua forza di sentimento. Come davanti all'opera dei grandi artisti ci si interroga non più sulla qualità (indiscussa e scontata) dell'opera che abbiamo sotto il naso, ma si è curiosi dei processi emotivi, esistenziali e personali che hanno condotto l'autore a quel risultato, così è per *L'isola che non c'è*. Nello spessore

lirico e umano del suo canto c'è tutto Fausto, la sua sensibilità nell'indagare e ritrarre la natura e gli uomini.

## [conclusione (2010)]

Non è senza un fondo di mestizia, di quella malinconia che il tedesco rende empaticamente con *die Sehnsucht*, ovvero l'intimo, il doloroso desiderio di qualcosa o qualcuno, che riprendo a distanza di tempo queste note per un accenno a un ultimo lavoro di Fausto: *Là dove c'era l'erba*, titolo ricalcato dal ritornello della canzonetta<sup>1</sup>.

La scelta può sembrare un po' scontata, con quella sua sfumatura di facile rimpianto; però chi conosce l'artista (non dei versi) coglie in più un velo di *impassibilità* dentro il quale risuona aerea l'ironia di un Fausto che non si prende troppo sul serio. Vi echeggia quindi la saggezza che guarda il mutare delle cose e pesa quel che era e

---

<sup>1</sup> *Il ragazzo della via Gluck.*

quel che si è perso; nel contempo si rassegna al corso delle cose.

*Là dove c'era l'erba* è l'autopsia della nostra città, oggi eviscerata e smembrata, più moderna e incomparabilmente estranea ai suoi abitanti. La generazione a cavallo della seconda guerra mondiale ne ha veduta la metamorfosi del trentennio tra gli anni '60 e '90, con la cosiddetta «esplosione» edilizia. Ma è soltanto con la «nuova» architettura d'inizio secolo che il bresciano della vecchia generazione ha smesso di riconoscersi in Brescia.

Con pazienza davvero certosina la «dissolvenza» allinea vedute perse alla memoria; sono panorami dal Castello, dal Monte Maddalena, sulla campagna che c'era; sono i confronti tra anni che sembrano epoche ed ere lontani, sicché allo spettatore viene spontanea

l'esclamazione di stupore, ma anche di sconcerto come davanti a una catastrofe cui non c'è rimedio.

Ciò che il *Tramonto di Vulcano* presentiva lucidamente oltre un decennio fa, quell'esplorazione di opifici deserti di vita, lo spettacolo spettrale delle fabbriche, residui e macerie di una guerra quasi incruenta, viene ad avvolgere l'intera cittadina. I grandi stabilimenti dell'industria danno luogo a squarci inverosimili dentro i quartieri, dove spuntano ora i monumenti della «new economy»: palazzi di grande bellezza, eleganti, luminosi quanto inaccessibili all'immaginazione.

Brescia, fino agli anni '90 è stata gradevolmente provinciale nella familiarità popolana dei caseggiati. Anche se non è scampata, come il resto del Paese, alla devastazione edificativa

ha mantenuto a lungo l'atmosfera di agglomerato semi-metropolitano e ciò cui dà risalto *Là dove c'era l'erba* – piacevolmente scevro di tediote recriminazioni «ambientaliste», e permeato invece d'usuale grazia e intelligenza – è per l'appunto la mutazione dall'«erba» ai «cristalli» che vestono di specchi le armature del cemento. Come nel bisturi degli asfalti rettilinei che incidono a perdita d'orizzonte, senza figure umane, *L'isola che non c'è*, in questa dissolvenza che mi sembra concluda il percorso artistico di Fausto Guastaroba – quantomeno in argomento dissolvenze – il protagonista-uomo è assente per dissoluzione, alla stregua delle squadre operaie di *Vulcano* tramontato. Fausto ci racconta un ambiente agghiacciante nella sua asettica estraniazione all'umano e lo fa

frapponendo a sua volta una straordinaria imperturbabilità tra le immagini. Sottolinea senza enfasi i contorni di questo mondo, mirabile quanto minaccioso nella sua alienità, accostando memorie di una città certamente meno ordinata, perfino meno pulita eppure senza dubbio incomparabilmente più vivibile, e comunque persa.

Forse non è davvero casuale che qui si chiuda il cammino straordinario delle «dissolvenze». Non è stato soltanto il passaggio dalla pellicola al «digitale» a rendere desuete le tecniche dei due proiettori sincronizzati all'audio della «cassetta», con quei «click-clock» della diapositiva che sale e poi scende nel fondo della colonna sonora. Probabilmente i sofisticatissimi software

di elaborazione immagini sono colpevoli di aver reso inaspettatamente abbastanza complicata l'esistenza a un Fausto che chiama il computer (non del tutto a torto) «questo arnese infernale», e che di colpo si trova in cantina con il «ferrovecchio» del suo laboratorio di sviluppo e stampa.

Eppure, quantunque si sia estraniato dalla comunità dei circoli fotografici che lo vedevano animatore di proiezioni e incontri, sappiamo che si arma ancora della sua splendida, portentosa *Nikon* reflex, e che non ha smesso di sezionare la realtà, e dunque l'ostacolo digitale non è alla fine la causa sola di quella privazione che ci destà la *Sehnsucht* delle archiviate dissolvenze.

La sensazione profonda è che Fausto percepisce la fine di un'epoca, il trapasso a un tempo nel quale le

prodezze tecniche unitamente alla malizia rappresentativa, sono talmente raffinate e complesse da essere inarrivabili per il dilettante; e dico *dilettante* nel significato più alto che gli attribuisce F. Schiller<sup>2</sup>, dove l'elemento chiave è la «giocosità», la gratuità del gioco artistico sciolto dalla professione. Così alla perdita della giocosità, è corrisposta e consegue una certa ottusità nell'analisi del mondo degli esperiti operatori di immagini. Basta dare l'occhio alla tecnica della pubblicità; non si può negare che la prosperità iconografica, l'ingegno creativo dei nostri giorni conseguano effetti stupefacenti, dove tuttavia la raffinatezza comunicativa è inversamente proporzionale alla capacità di

---

2 *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, mit erklärenden Anmerkungen* (Lettere sull'educazione estetica dell'uomo, con note di spiegazione) 1795.

penetrazione del reale.

*Là dove c'era l'erba* è l'addio del nostro «Faustino» alla comunicazione fotografica. È come uno che si tiri da parte dicendo (col sorriso di umiltà che gli conosciamo): «Fate voi, (che siete più bravi)»; ma insieme, in tutta modestia, non riesce e non può certo dimenticare l'intensità, diciamo la perspicacia, la sensibilità all'umano dell'opera pur ammirabile che ha compiuto.